САЛОМОН РЕЙНАК



АПОЛЛОН

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
„СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“
Н. А. СТОЛЛЯР МОСКВА 1924 г.



САЛОМОН РЕЙНАК

ЧЛЕН ИНСТИТУТА ПРОФЕССОР ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ ПРИ ЛУВРЕ.

АПОЛЛОН

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ.

ЛЕКЦИИ, ЧИТАННЫЕ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ ПРИ ЛУВРЕ.

Авторизованный перевод
с французского И. Г. САМСОНОВОЙ

25 лекций

Под редакцией Н. В. САМСОНОВА

С дополнительным очерком истории
искусства в России СЕРГЕЯ ГЛАГОЛЯ.

Свыше 650 рисунков

2-ое ИЗДАНИЕ БЕЗ ПЕРЕМЕН



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ“
Н. А. СТОЛЛЯР МОСКВА—1924

Отпечатано в типографии „Красная Пресня“ „Мосполиграф“, им. Богуславского. М. Грузинская ул., Охотничий пер., д. 5/7, в количестве 3.000 экз. Главлит 137в.
Москва.





АПОЛЛОН

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Все эти лекции, за исключением последней, которую я пересматривал и переделывал несколько раз, появляются в том виде, как они были читаны мною в 1902—03 г. в Ecole du Louvre. И если я с честью вышел из испытания, я считаю себя обязанным именно им, так как они послужили для меня пробным камнем. Сдержанность или похвалы аудитории, отголосок которых всегда доходит до слуха лектора, являются для него самым надежным руководителем; пересматривая свой курс, я принимал их во внимание, подобно тому, как руководствовался ими и при чтении лекций.

Вероятно, ни в одном из городов всего света не читается столько курсов публичных лекций, как в Париже; но среди них совершенно отсутствует краткий обобщенный курс истории искусства. Пораженный этим пробелом, я предложил моим коллегам по Ecole du Louvre прочесть в 1902-м году, в виде опыта, двадцать пять лекций по всеобщей истории пластических искусств с декабря 1902-го года по июль 1903-го. Первая же лекция собрала толпу; через две недели стало слишком тесно; пришлось открыть все двери, увеличить количество скамеек, сдвинуть столы, разместить публику в четырех смежных комнатах; а в то же время мой курс кельтической археологии едва наполнил публикой одну комнату. Дамы, очень многочисленные, являли собою пример героического постоянства; и когда я видел перед собою и вокруг себя такую массу любезных лиц, испытывающих

крайние неудобства, мне было почти стыдно чувствовать себя так хорошо и удобно на своей широкой кафедре. Поэтому мне и хотелось посвятить этим лицам мою маленькую книгу и просить их принять вместе с выражением моего уважения и мои извинения.

В самом начале лекций я заметил моим слушателям, что их, повидимому, столь лестное для меня внимание никоим образом нельзя было отнести на счет достоинств курса, так как никто еще не мог знать, будет ли он хорошим или плохим; но это внимание служило ясным доказательством своевременности такого курса. И действительно, отрицать ее невозможно. На-ряду с учеными трудами во всякой науке необходимы еще обобщения, сделанные устно или письменно. В таких очерках общие идеи в силу необходимости занимают первое место, а факты остаются на заднем плане, в то время как в научных трудах, по выражению Фюстель-де-Куланжа, одному часу синтеза предшествует год анализа. Это время обобщений наступает не для всякого, но когда оно наступает, следует им пользоваться, а еще лучше дать им воспользоваться другим.

В Ecole du Louvre я заканчивал каждую лекцию кратким библиографическим перечнем, ограничиваясь тремя-четырьмя работами последнего времени, без которых нельзя обойтись. Но мне кажется, что издавая курс своих лекций, я должен обратить главное внимание на развитие этой части. Что касается античного мира, то я был очень краток, потому что в этой области существует много справочных книг; из них некоторые изданы мною. Но относительно средних веков и нового времени я не мог почти ничего найти даже в самых больших сочинениях; я вынужден был составить библиографию по своему усмотрению и уверен, что она окажется полезной. После зрелого размышления я умышленно выбросил из этого перечня все, что может заинтересовать больше археолога, чем историка искусства; я также намеренно выпустил, за некоторыми исключениями, труды, вышедшие раньше 1880-го года, в особенности же дорогие и редкие собрания, доступные лишь для больших библиотек. Зато я перечислил очень много хороших популярных работ и статей из Revues и, в особенности, из Gazette des Beaux-Arts, очень распространенного журнала, который можно покупать отдельными тетрадями; но в нем нет хороших указаний литературы [1]). Текст моих лекций предназначается для начинающих и для широкой публики; библиографический же отдел, как мне кажется, будет полезным и для очень осведомленных людей; они найдут там сведения о многих художниках и художественных произведениях, которых я или совсем не упоминал или указывал лишь вскользь, из опасения обременить текст слишком большим количеством собственных имен.

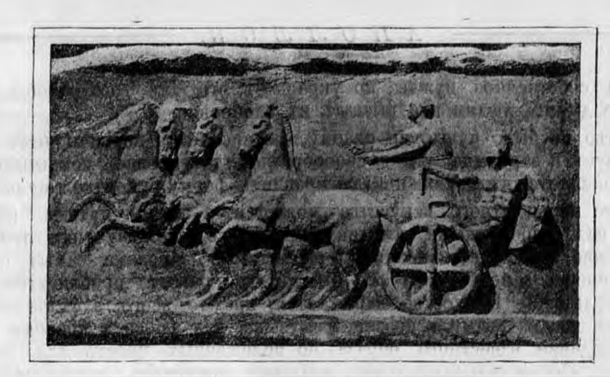
[1]) Хронологический указатель главнейших статей появился в Gazette 1909, I, p. 13.

Заглавие Аполлон указывает, что эта книга написана в pendant к другому сочинению, Минерве, введению в историю греческих и латинских классиков, книге, изданной мною в 1889-м году, успех которой не был исчерпан и четырьмя изданиями. Я от души желаю, чтобы Аполлон разделил счастливую судьбу своей сестры и, распространяя основы истории искусства, вербовал новых поклонников этой вечной Мудрости, Минерве афинского Акрополя, от которой изучение современного искусства—я говорю это по опыту—не только не заставляет отвернуться, но, наоборот, учит лучше и глубже понимать ее.

С. Рейнак.

Париж, январь 1904 г.

Шестое издание этой книги было тщательно исправлено и библиография доведена до последнего времени.—Появились переводы Аполлона на английский, испанский, венгерский и итальянский языки, причем в них добавлены написанные по образцу Аполлона главы, рассматривающие современное искусство этих стран.



Барельеф с Афинского Акрополя IV-й век до Р. Х.

АПОЛЛОН.

ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА.

Возможно ли в двадцати пяти лекциях дать идею развития пластических искусств, то-есть искусств, произведения которых могут быть выражены посредством рисунка—архитектуры, скульптуры, живописи? Ответить на этот вопрос я не могу, так как не делал такого опыта. Пусть ответят за меня те, кто прослушает этот курс до конца.

Человеческая промышленность рождается из нужды. Уже первобытный человек вынужден был изготовлять различные орудия, оружие, одежды, находить себе убежище от непогоды и диких животных. Он сделался искусным в силу необходимости, прежде чем стать художником по склонности.

Произведение искусства существенным образом отличается от тех продуктов человеческой деятельности, которые должны удовлетворять его неотложные житейские потребности. Бросим взгляд на дворец, статую, картину. Дворец мог бы быть просто большим домом и все же давать надежное убежище: здесь характер искусства является дополняющим практическую цель. В статуе, картине практической цели мы уже не видим; характер искусства является обособленным. Этот элемент, иногда дополняющий, иногда обособленный, в свою очередь, является продуктом человеческой деятельности, исключительно свободной и бескорыстной, предназначенной не для удовлетворения прямых потребностей, но имеющей целью вызвать чувство, сильную эмоцию—восхищение, удовольствие, любопытство, иногда ужас.

Искусство на всякой ступени своего проявления выражается в двух формах: как роскошь и как игра.

Так как искусство имеет целью пробуждать в другом человеке известные чувствования, то оно прежде всего общественное явление. Орудие изгото-

вляется для собственной нужды, но украшают его для того, чтобы доставить удовольствие другим людям или вызвать их одобрение.

Искусство не было чуждо ни одному, даже самому первобытному обществу; оно существует в зародыше уже в своеобразной татуировке, покрывающей тело дикаря, и проявляется в старании придать красивую форму рукоятке топора или ножа.

Изучение первобытного искусства может итти двумя путями: посредством наблюдения над современными нам дикарями или же путем изучения глубоко погребенных в почве следов, оставленных первобытными народами самых отдаленных времен. Интересно заметить, что оба эти метода приводят приблизительно к одинаковым результатам. Искусство выражается, прежде всего, в склонности к симметрии, аналогичной ритму в поэзии и музыке, и в любви к краскам, имеющим целью не создание известного образа, но положенных просто для того, чтобы радовать глаз. Потом оно выражалось в форме орнаментов, составленных из прямых или кривых линий, параллельных или ломаных. Затем человек пытается воспроизвести фигуры окружающих животных, сначала в круглой пластике, затем при помощи рельефа и рисунка; наконец, он решается, хотя робко, изобразить фигуру человека и растения. Эту последовательность развития можно проверить наблюдением над детьми, которые в нашем цивилизованном обществе являют собою подобие первобытного состояния. Дети любят сначала симметрию, краски, нарисованные рядом или переплетенные между собою линии; когда они начинают рисовать, они пытаются выводить каракули сначала в виде силуэтов животных, которые их интересуют гораздо больше, чем себе подобные; и гораздо позже начинают рисовать людей и растения.

Наука, появившаяся в XIX веке, именно, археология доисторических времен, открыла нам произведения человеческой промышленности бесконечно далекой эпохи, более древней, чем времена египетских пирамид и дворцов вавилонских царей.

Эпоха эта названа геологами четвертичной, так как она является последней из четырех великих геологических эпох. Земля имела тогда совершенно иной вид, чем теперь. Достаточно сказать, что Франция еще не была отделена от Англии проливом Па-де-Кале, а Сицилия от Италии—Мессинским проливом; Швеция, Дания, Шотландия были покрыты полярными льдами; альпийские ледники были огромных размеров, и один из них доходил до окрестностей Лиона.

В четвертичную эпоху во Франции уже водились лошади, быки, козы, но еще в диком состоянии; человек еще не приручил их и, незнакомый еще с земледелием, питался лишь плодами деревьев, продуктами охоты и рыболовства. На-ряду с этими животными, подобными существующим в настоящее время, существовали еще другие, исчезнувшие с тех пор, как, напр., мамонт и волосатый носорог (rhinoceros tichorhinus); существовали также животные, живущие теперь в более жарких странах, подобно гиппопотаму, гиене и льву, или в очень холодных, как, напр., олень. Человек, вооруженный палицей, кремневым топором, кинжалом из рога, добывал себе в пищу мясо быков, лошадей, оленей, которых он ловил в западню или настигал в беге. Вооруженный сделанным из рога или кости гарпуном, он убивал рыб и точно также употреблял их в пищу.

Согласно самым скромным вычислениям геологов четвертичная эпоха продолжалась тысячи лет и окончилась за 12.000 или 10.000 лет до начала христианской

эры. Окончилась она после того, как климат, фауна и флора сделались приблизительно такими же, как и в наше время, после того как из Пиренеев и Альп исчез последний северный олень и последний мамонт.

Мы начинаем с некоторой точностью различать два периода этой долгой эпохи: более древнюю с жарким и очень влажным климатом; другую, более позднюю, с холодным и сухим климатом.

В течение первого периода человек, рыболов или охотник, жил по берегам рек, тогда более широких, чем теперь. Он изготовлял кремневые топоры, которые теперь тысячами находят на большой глубине под песками, нанесенными течением рек, именно на Сомме (Сент-Ашёль) и на Марне (Шелль). Многие из этих топоров, треугольной или овальной формы, высеченные мелкими кусочками с большой ловкостью, представляют довольно правильные очертания, доказывающие склонность первобытного человека к симметрии. Возможно, что люди этого времени жили на открытом воздухе или в хижинах из ветвей; не было найдено никаких следов их жилищ.

Гораздо лучше осведомлены мы относительно второй эпохи, когда олень, не существовавший еще в первой, появляется в таком же изобилии, как бык и лошадь, и доставляет людям не только питательное мясо, но также рога, кости, сухожилия, которые послужили материалом для первых попыток ремесла и искусства. Найдены кинжалы, гарпуны, буравы, точилки из оленьего рога; найдены также оленьи рога и кости, вырезанные скульптурно, покрытые резьбой и рисунками (рис. 1).

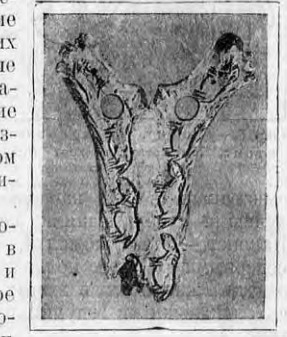


Рис. 1. — Кость с выцарапанными на ней изображениями. Пещера Мадлены (Дордонь) (Британский музей).

Человек, питавшийся северным оленем, сумел заметить красящие свойства некоторых земных пород, в особенности, охры. Он любил яркие цвета и возможно что он красил свое тело, подобно дикарям нашего времени. Но он шел еще дальше. Ему доставляло удовольствие покрывать стены и своды пещер, в которых он искал убежища от холода, свирепствовавшего тогда в течение девяти месяцев, выцарапанными, вырезанными и нарисованными изображениями животных, сделанными удивительно уверенной рукой (рис. 2 и 3 и 5а). Несколько лет тому назад в пещерах Перигора (Perigord) и в области Пиренеев открыта доисторическая живопись, представляющая огромный интерес.



Рис. 1а.—Северный олень, скачущий галопом, выцарапанный на плоском камне (Эндр) (Сен-Жерменский музей).

В тех случаях, когда можно было наблюдать в пещерах Франции напластованные друг на друга остатки различные цивилизаций, замечено было, что круглых

скульптурные изображения, вырезанные на камне или на костях мамонта и северного оленя, оказывались глубже зарытыми, следовательно, более древними, чем фигуры, выполненные барельефом, и рисунки. В высшей степени художественные изображения животных, выцарапанные острием, относятся к одной эпохе с живописью, отличающейся теми же характерными чертами и одинаково вызывающей наше восхищение.

Рис. 2.—Мамонт, выцарапанный на стене. Комбарельский грот (Дордонь).

Наиболее поразительною из этих характерных черт является реализм. Ни одна деталь рисунка не является плодом фантазии; как отдельные животные, так и группы их выполнены с такою точностью, которую напрасно стали бы мы искать в искусстве современных дикарей. Второю характерною чертою является простота. Ненужные детали совершенно отсутствуют; некоторые изображения животных, выцарапанные или нарисованные в эту эпоху, могут выдержать сравнение с лучшими изображениями животных, выполненными современными художниками. Наконец,—и это, пожалуй, самая оригинальная черта,—искусство охотников за северными оленями полно жизни и движения; первобытный художник любит изображать животных в живых и картинных позах; он схватывает и воспроизводит их движения с изумительной точностью (рис. 4).

Разумеется, не все изображения, найденные в пещерах, заслуживают подобных похвал; из сотен найденных и распространенных в репродукции скульптурных выцарапанных или нарисованных изображений, они приложимы, быть может, лишь к трем, четырем десяткам. И в ту эпоху, как во все времена, были художники выдающиеся, были и художники посредственные. Но в своем беглом обзоре искусства всех времен я вынужден ограничиваться рассмотрением лишь шедевров искусства, а лучшие изображения животных, относящиеся к эпохе северного оленя, поистине заслуживают названия шедевров.



Рис. 3.—Бизон, выцарапанный на стене и раскрашенный. Пещера de Fond de Gaume (Дордонь). Revue de l'Ecole d'Anthropologie, июль 1902 (изд. Felix Alcan).

Как и где сложилось это искусство? Очевидно, самые лучшие произведения являются конечным результатом долгого развития. Человек четвертичной эпохи, подобно современному человеку, мог родиться со склонностью к искусству, но не мог родиться законченным художником; необходимым был целый ряд поколений для того, чтобы он мог выработать умение рисовать правильно силуэт животного при помощи заостренного кремня, чтобы первые попытки, первые каракули до-

стигли высоты истинных шедевров. Мы еще слишком мало знаем эту эпоху, чтобы наметить этапы развития, о котором я говорю; весьма возможно и даже вероятно, что зародилось оно в какой-нибудь другой части Европы, так как северный олень, еще не существовавший во Франции во время жаркого периода четвертичной эпохи, в изобилии водился в северных областях, и всего вероятнее, что предки охотников на северного оленя Перигора и Пиренеев жили в тех же местах, где жила их излюбленная дичь. Но искусство в своем первом очаге не должно было достигнуть высокого развития; оно, несомненно, должно было ускорить темп и завершиться в бассейне Гаронны.

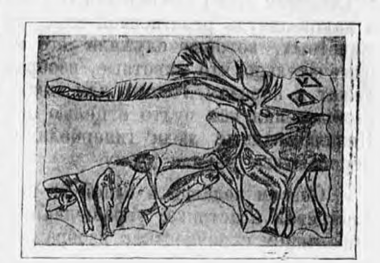


Рис. 4.—Рисунок на кости оленя. Грот в Лорте (Верхние Пиренеи) (Сен-Жерменский музей). L'Anthropologie, 1894 (изд. Masson).

Когда период холодов пришел к концу, северный олень исчез почти внезапно, и его заменил обыкновенный олень. В это время, знаменующее конец четвертичной эпохи, выцарапанные изображения становятся редкими; вскоре они исчезают совсем. Культура охотников за северным оленем как будто гаснет на месте или же переходит вслед за северным оленем на север Европы. Но до сих пор еще не было найдено и следа ее, точно так же до сих пор не удалось установить связи между искусством охотников за оленями и искусством очень древних, но, несомненно, значительно более поздних цивилизаций, Египта и Вавилона.

Таким образом, культура четвертичной Франции представляет при зарождении искусства вполне определенную область. Мы видим последовательное появление вкуса к симметрии, появление скульптуры, барельефа и живописи; из всех высших форм искусства не хватает одной лишь архитектуры.

Шедевром рассматриваемого нами искусства можно, пожалуй, назвать группу выцарапанных на оленьем роге северных оленей, найденную в пещере Лорте (рис. 4). Прежде всего мы видим задние ноги убегающего галопом оленя. Затем мы видим также галопом бегущего оленя в одном из движений, которые были запечатлены моментальной фотографией, когда ее применили для анализа быстрых движений (рис. 5); только в наше время художник Моро, пользуясь фотографией, воспроизвел это движение, неизвестное художникам промежуточных эпох. Затем следует оленья самка, быстро поворачивающая голову, чтобы криком позвать своего детеныша; движения ее аналогичны движениям предшествующего оленя.

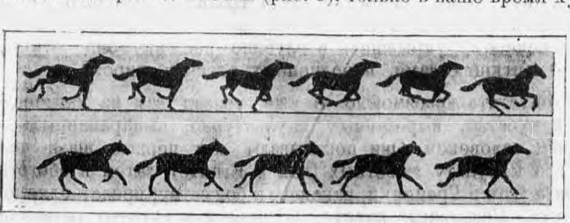


Рис. 5.—Лошадь, бегущая галопом, по моментальной фотографии.

Между животными, как будто для того, чтобы заполнить пустое пространство, художник изобразил лососей; над последним оленем он изобразил два ромба с точками, которые Пиетт считает подписью художника. Но зачем здесь лососи? Несомненно, что объяснения этого соединения больших рыб и северных оленей мы должны искать в какой-нибудь религиозной идее; художник хотел изобразить две разновидности животных, которые служили его клану или племени источником существования. Замечательно, что животные, изображенные четвертичным искусством, все принадлежат к породам, годным для пищи, и дикари рисовали или писали красками их изображения как будто с целью привлечь их при помощи чудодейственной силы. Цивилизованные люди гиперболически часто говорят о чудесной силе искусства; первобытные верили этому.

Совсем недавно в одной из пещер департамента Эндр (Indre) была найдена сланцевая пластинка, украшенная оленем, бегущим в галоп. Она также является образчиком склонности к изображению движений, которая вместе с точностью и простотой очертаний служит характерной чертой лучших художников этой эпохи.

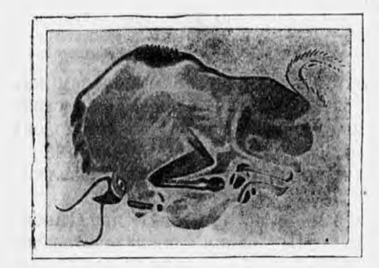


Рис. 5а.—Бизон, нарисованный красками на стене. Пещера Альтамира (Испания). L'Anthropologie, 1904 (изд. Masson).

Самые лучшие из живописных изображений те, с которых были сняты копии в пещере Альтамира возле Сантандера в Испании (рис. 5а); я могу вам показать также чрезвычайно интересные образцы, найденные в пещерах Перигора (рис. 2 и 3).

В одной из этих пещер найдена каменная лампа, украшенная прекрасным вырезанным изображением бегущего северного оленя; художники должны были пользоваться такими лампами, чтобы выцарапывать и рисовать эти фигуры, так как украшенная ими часть пещеры совершенно темна даже днем.

Вот вещь еще более изумительная, чем все то, что мы узнали! Эти изображения иногда сотни животных больших размеров можно было видеть и рисовать только при искусственном освещении! Зачем же тогда тратилось столько усилий на их изображение! Делалось ли это для того, чтобы ласкать взор охотников на северных оленей, когда вечером, укрывшись в глубине пещеры, они питались своей добычей при свете коптящих ламп, наполненных оленьим жиром?..

Подобную гипотезу допустить невозможно. Я уже указал вам на магический характер произведений искусства, вырезанных скульптурно, выцарапанных или нарисованных первобытным человеком. Они показывают нам первые шаги человека на пути, ведущем его к культу животных (как в Египте), затем к обоготворению человеческого образа (как в Греции) и, наконец, к божеству, представляемому в образе отвлеченного духа. Рожденные вместе, религия и искусство оставались тесно связанными в течение долгих веков; и тот, кто привык умом проникать в сущность вещей, почувствует эту связь и в настоящее время.

БИБЛИОГРАФИЯ. — J. Dechelette, Manuel d'Archéologie préhistorique, Paris 1908. Alex. Bertrand, La Gaule avant les Gaulois, 2-е изд., Paris 1891 (с приложением принадлежащего Пиетту очерка об эпохе северного оленя и о пиренейских пещерах, исследованных им); G. et A. de Mortillet, Le musée préhistorique, Paris 1903 (1500 гравюр); S. Reinach, Alluvions et cavernes, Paris 1889; E. Cartailhac, La France préhistorique, Paris 1889; M. Hoernes, Der diluviale Mensch in Europa, Brunswick 1903; E. Piette, L'Anthropologie, 1904, стр. 130. — Относительно недавно открытой Ривьером, капитаном Брейлем, Картальяком пещерной живописи смотр. Revue mensuelle de l'Ecole d'Anthropologie, 1902, а также L'Anthropologie, 1902—1905; Cartailhac et Breuil, Altamira, Monaco 1908 (?!). L'Anthropologie, 1904, p. 625). Об истолковании этих произведений см. S. Reinach, L'Art et la Magie (L'Anthropologie, 1903, стр. 257).

О искусстве первобытных народов: Э. Гроссе, Происхождение искусства, М. 1899*).

О искусстве детей: Сёлли Дж., Очерки по психологии детства, М. 1909.

М. Ферворн, „Зачатки искусства“ в сборнике „Статьи и речи“, М. 1910.

По искусству и эстетике: В. Шербюлье, Искусство и природа, новая теория изящных искусств, Спб. 1894; G. Séailles, Essai sur le Génie dans l'Art, 2-е изд., Paris 1897; М. Гюйо, Искусство с социологической точки зрения, Спб. 1901; М. Гюйо, Задачи современной эстетики,—два перевода: Чудинова, Спб. 1890, и Южина, 1899; A. Fouillée, La Morale, l'Art et la Religion d'après Guyau, 3-е изд., Paris 1901; K. Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1907; M. Vauthier, Le plaisir estétique (Rev. Univ. Bruxelles, 1909, p. 481).

О методе истории искусства: C. Bertaux, L'Histoire de l'Art et les Oeuvres d'Art (Revue de Synthèse historique, 1902).

---

*) Сочинения, имеющиеся в русском переводе, указаны на русском языке. *Прим. пер.*

ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ.

ИСКУССТВО КАМЕННОГО И БРОНЗОВОГО ВЕКА.

Причиной исчезновения цивилизации эпохи охотников на оленя послужила, повидимому, перемена климата. После холодов наступил, вследствие еще темных для нас геологических переворотов, период ливней и влажного зноя. Северный олень, для которого теперь климат Петербурга слишком жарок, исчез или переселился в другие страны; пещеры, наводненные ливнями, часто залитые реками, вышедшими из берегов, становятся необитаемыми; обширные равнины превращаются в болота. Разумеется, население Франции не погибло, но плотность его значительно уменьшилась, отчасти благодаря переселению в другие страны, отчасти благодаря перемене климата. Цивилизация времен северного оленя исчезла. Когда мы во Франции опять находим следы новой цивилизации, она вначале является в грубой и жалкой форме, говорящей нам о тех переворотах, следствием которых она явилась. И действительно, можно подумать, что это—вновь народившееся человечество; и если человечество четвертичной эпохи потратило целые тысячелѣтия для того, чтобы быть в состоянии создавать истинные шедевры, теперь пришлось ждать, по крайней мере, тринадцать или четырнадцать веков, пока в нашей стране появились произведения искусства, действительно заслуживающие такого названия.

Первыми постройками современной нам эпохи (в геологическом смысле этого слова) являются остатки поселков или сел, где находят, главным образом, кремневые орудия первобытной формы, называемые tranchet (собственно—резак, кривой сапожный нож), а также осколки грубой посуды, украшенной нарезанными узорами. Это уже является успехом промышленности, так как художники эпохи северного оленя еще не знали горшечного искусства. Позже, между 4000 и 3000 лет до Р. Х., на берегах озер в Швейцарии и Франции возникают жилища, построенные на сваях, называемые свайными постройками, которые служили убежищем и местом для работ. Культура свайных построек нам хорошо известна, так как в иле озер сохранились тысячи предметов обихода и разных обломков. Мы находим там, на-ряду с посудой, топоры иногда изящных очертаний из обработанного камня, оружие, орудия, подвески; но среди них нет ни одного произведения искусства. В это же самое время, когда воздвигались свайные постройки, в других областях Европы, именно в Бретани, Севеннах, Англии,

Дании, Швеции, люди начинали строить огромные могилы из неотесанных камней, называемые дольменами (рис. 6), возводить обелиски, называемые менгирами, в форме круга поставленные неотесанные камни, называемые кромлехами, и, наконец, огромные ряды камней, как, напр., находящиеся в Карнаке (рис. 7). Доказательством того, что дольмены относятся к одной эпохе с самыми древними свайными постройками, служит то обстоятельство, что как под теми, так и под другими находят топоры из обработанного камня и почти совсем не находят металла.

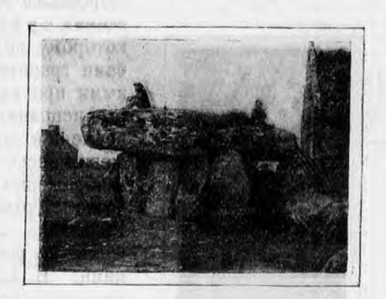


Рис. 6.—Дольмен из Корконно (Морбиган).

Тот фазис истории развития человечества, к которому мы пришли, замечателен двумя нововведениями первостепенной важности: приручением животных и культурою хлеба. В иле озер, где находились свайные постройки, были найдены обугленные колосья и кучи навоза, и это почти дает нам уверенность, что цивилизация строителей дольменов была аналогична цивилизации обитателей свайных построек. Мы не станем входить здесь в подробности того, как человеку пришла идея приручить животных, сеять хлеб, ячмень, просо, лен; нам достаточно знать, что все эти колоссальные приобретения были сделаны до открытия металлов.



Рис. 7. — Ряды менгиров в Карнаке (Морбиган).

Люди продолжали возводить свайные постройки и дольмены и после того, как нашли золото и медь, первые из открытых ими металлов. Немного позже открытие олова и счастливая случайность, натолкнувшая человека на мысль сплавлять олово и медь, дали ему новый металл, бронзу, которая дала сильный толчок развитию материальной культуры.

Существуют свайные постройки бронзовой эпохи, где находят топоры, мечи, украшения из металла, указывающие уже на известное совершенство техники. Но в дольменах находили лишь мелкие, очень простые бронзовые вещицы, как, напр., бусы, пуговицы и ножи; следовательно, можно предположить, что люди перестали хоронить мертвых в дольменах еще до того времени, когда они стали покидать свайные постройки (за 1000 лет до Р. Х.).

Полное отсутствие в эту эпоху истинных произведений искусства вызывает у археологов недоумение. За исключением нескольких жалких фигурок из глины и нескольких менгиров с грубой скульптурой, напоминающей человеческую фигуру

(рис. 8), нет ни одного изображения животного или человека. Зато геометрический орнамент достиг очень высокой степени развития. На островке Гаврини на берегу Морбигана возвышается огромная земляная насыпь, называемая **курганом**. Внутри кургана находится дольмен, к которому ведет длинный ход, окаймленный огромными глыбами гранита. Эти глыбы покрыты своеобразными, сделанными при помощи кремневых орудий, рисунками, на которые исполнители должны были потратить бесконечно много времени и труда (рис. 9). Между рисунками есть изображения нескольких топоров, но нет ничего напоминающего изображение какого-нибудь живого существа. В Ирландии возле Дублина найден аналогичный памятник в Нью-Грэндже, стены которого покрыты рисунками, похожими на рисунки из Гаврини и, быть может, более древними. В Дании, Швеции, Испании, Португалии, везде, где находятся большие дольмены, замечается полное отсутствие изображений животных и людей.



Рис. 8. — Менгир, покрытый скульптурой. Статуя первобытного стиля. Сен-Сернэн (Авейрон).

Искусство бронзового века проявляется в изящной форме утвари, копий, мечей, кинжалов, браслетов, ваз и т. д., а также в чисто геометрическом орнаменте, украшающем эти предметы. Они представляют собою зубцы, треугольники, зигзаги, четыреугольники, пояса, покрытые точками, концентрические круги, тысячи иногда очень замысловатых комбинаций, которые свидетельствуют о декоративном вкусе тогдашних горшечников и мастеров бронзовых изделий (рис. 10). Но в них всегда и исключительно преобладает геометрический орнамент, и можно подумать даже, что какой-нибудь религиозный закон, боязнь чудодейственной злой силы запрещал воспроизводить людей и животных. Таким же образом, за немногими незначительными исключениями, обстоит дело во всей западной Европе в течение долгих веков, даже после изобретения железных орудий и оружия. Самое бóльшее, что было достигнуто галлами, это то, что они перед завоеванием Галлии Цезарем (около 50 г. до Р. Х.), сделали несколько бронзовых фигурок, изображающих животных, и вычеканили на своих монетах несколько более или менее бесформенных лиц; для того, чтобы в Галлии вновь появилось пластическое искусство, необходимо было, чтобы галлы, прекрасные мастера по металлу и эмали, поступили в обучение к римским художникам, которые, в свою очередь, были учениками греческих мастеров. Великобритания и нынешняя Германия своим запоздалым знакомством с фигурными памятниками также обязаны римскому завоеванию и



Рис. 9. — Камни, покрытые вырезанным рисунком, из крытой аллеи в Гаврини (Морбиган).

римской торговле; в Швеции и Дании это искусство было введено лишь во время падения Римской империи; но в то же время в этих странах продолжали производить металлическое оружие, украшения и вазы, отличающиеся необычайным разнообразием геометрического орнамента (рис. 11). Все это можно уже назвать искусством, потому что оно является роскошью и игрой; но искусство это еще не полно, так как в нем совершенно отсутствует подражание живой натуре.



Рис. 10. — Бронзовый браслет, открытый в Reallon'e (Верхние Альпы) (Сен-Жерменский музей).

Дольмены и менгиры можно считать зачатками архитектуры, но архитектуры, едва заслуживающей этого названия, так как украшения в них чрезвычайно редки, а единственное свойство элементов их — это массивная прочность. Единственным памятником, намекающим до некоторой степени на искусство, можно считать находящийся в Англии круг трилитов, из которых каждый составлен из двух подставок и перекладины; но камни там уже отесаны и Стонгэндж, повидимому, нельзя отнести к эпохе более ранней, чем бронзовый век (рис. 12). После бронзового века в западной Европе из камня строились только крепости; жилища и даже храмы были сделаны из дерева. И опять-таки все то же римское завоевание принесло в Галлию основы и первые образчики архитектуры.



Рис. 11.—Бронзовая доска, найденная в Швеции (Стокгольмский музей).

Таким образом, гений искусства, процветавший в нашей стране за несколько тысяч лет до христианской эры, померк в течение, по крайней мере, четырнадцати веков и уступил место декоративному искусству, которому запрещалось воспроизводить жизнь.

К счастью, в восточном бассейне Средиземного моря дело обстояло совершенно иначе. В Египте и на берегу Азии были найдены каменные топоры, аналогичные найденным в Сент-Ашёле; но до сих пор ничто не дает нам права сказать, что искусство развилось там в четвертичную эпоху, и мы не нашли там ничего похожего на чудесные рисунки наших охотников на северных оленей. Наоборот, неолитическая эпоха в Египте отличалась быстрым и сильным культурным ростом. Эта эпоха еще мало исследована в Вавилоне; но благодаря последним раскопкам в Египте, сделанным Морганом, Амелино, Флиндерсом Петри, мы знаем, что в этой стране, до открытия бронзы и железа, делались целыми тысячами вазы, украшенные живописью большие кремневые ножи изумительной работы, предметы роскоши

и украшения из клыков гиппопотама и из сланца, вазы из твердого камня. Египет до эпохи фараонов, при которых были найдены металлы, не знал еще архитектуры, но обладал промышленным искусством, которое достигло большой степени развития и отваживалось воспроизводить в живописи, терракоте, кости, сланце людей и животных и даже растения. Правда, попытки эти очень грубы и нарисованные или нацарапанные человечки египтян каменного века похожи на рисунки дикарей; но первобытные обитатели Египта несравненно более искусны, чем их западные современники, и область искусства не ограничивалась для них одним геометрическим орнаментом.



Рис. 12.—Трилиты в Стонгэндже возле Сольсбери (Клише Spooner'а).

Взгляните на этот кремневый нож, украшенный золотой выгравированной пластинкой, находящийся в Каирском музее (рис. 13). Золото в самородном виде было уже известно в каменный век; очень возможно, что именно этот металл навел на мысль о поисках и обработке других металлов. Стиль животных, змей, львов, антилоп совершенно не похож на стиль, преобладавший в эпоху фараонов; но его уже можно назвать стилем, благодаря его исканиям характера и жизни.



Рис. 13. — Кремневые ножи с золотыми рукоятками (Каирский музей). Morgan, Recherches sur les Origines de l'Egypte, т. I (изд. Leroux).

Но этот нож представляет собою нечто совершенно исключительное. Чтобы получить представление о первобытном египетском искусстве, надо посмотреть на живопись, покрывающую вазы, найденные в большом количестве в некрополях Абидоса и Негада (Negadah) в Верхнем Египте. Некоторые из них украшены изображениями страусов и нильских лодок с флагами на корме и на носу; на них нарисованы также человеческие фигуры с жестами обожания или страдания (рис. 14). Мы находим изображение как будто покрытых татуировкой людей в таких же позах и в терракотовых фигурках Негада. В том же Некрополе найдены фигурки из кости и шифера, которые следует отнести приблизительно к 4500 году до Р. Х.

В глубоких слоях Трои, раскопки которой были сделаны Шлиманом, а также в очень древних могилах Архипелага были найдены вазы и примитивные фигурки,

которые можно сравнить с египетскими, хотя они и не являются подражанием им. И там каменный век дал в искусстве, кроме чисто декоративного стиля, и другие элементы. Зато в восточном бассейне Средиземного моря в бронзовый век чисто геометрический декоративный стиль не достиг такого развития, как в западной и северной Европе. Точно также искусство мусульманское, которому воспрещено изображение человеческой фигуры, в орнаментации далеко опередило западное средневековье.

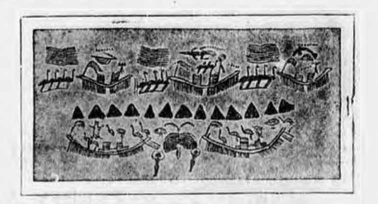


Рис. 14.— Живопись на первобытных египетских вазах (Каирский музей). Morgan, Recherches sur les Origines de l'Egypte, т. II (изд. Leroux).

Мы дошли приблизительно до 4000 года перед христианской эрой. В эту эпоху Вавилон и Египет становятся во главе цивилизации и готовят почву для блестящего расцвета классического искусства. Приблизительно около 2500 года в Архипелаге образуется и развивается с поразительной быстротой новый культурный центр. После некоторого промежутка, приблизительно около 1000 года, Греция начинает свое победоносное шествие, приводящее ее к блестящему искусству Фидия и Праксителя. Для того, чтобы вся Италия и западная Европа увидел свет этого искусства, необходимо было, чтобы Греция была покорена Римом вмест с значительною частью западной Европы. Затем свет этот гаснет в Греции подобно тому как прежде погас в Египте и Ассирии, чтобы затем, после нового упадка, вновь засиять в западной Европе, которая после 1000 года после Р. Х. становится родиной искусства и остается ею и до сих пор. Этот краткий обзор я делаю с целью показать, как я предполагаю разделить предмет моего чтения и наметить ход его развития.

БИБЛИОГРАФИЯ.—Работы J. Déchelette и G. de Mortillet, цитированные в предыдущей лекции (свайные постройки, дольмены, менгиры, кромлехи). — Относительно скульптурных менгиров (Aveyron) см. Hermet, Bulletin du Comité, 1898, стр. 500.

Бронзовый век в западной и северной Европе: O. Montelius, Chronologie der aeltesten Bronzezeit, Brunswick 1900; Les temps préhistoriques en Suède, Франц. перев. S. Reinach, Paris 1895; La Chronologie préhistorique en France, (L'Anthropologie, 1901, стр. 609); Orient und Europa, Berlin 1901; Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa, t. I, Stockholm 1903; M. Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien 1898; J. Romilly Allen, Celtic art, London 1904. Доисторический Египет: J. de Morgan, Recherches sur les Origines de l'Egypte, 2 тома, Paris 1896, 1897; W. Budge, Egypt in the neolithic and achaic periods, London 1902; J. Capart, Les pebuts de l'art en Egypte, Bruxelles 1904; S. Reinach, L'Anthropologie, 1897, стр. 327; A. J. Reinach L'Egypte préhistorique, Paris 1908. Доисторические цивилизации Архипелага: Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art, т. VI, Paris 1894; S. Reinach, L'Anthropologie, 1899 стр. 513; W. Ridgeway, The early age of Greece, т. I, Cambrige 1901; E. Meyer Geschichte des Altertums, 2 изд., t. I, Berlin 1909.

ТРЕТЬЯ ЛЕКЦИЯ.

ЕГИПЕТ, ХАЛДЕЯ И ПЕРСИЯ.

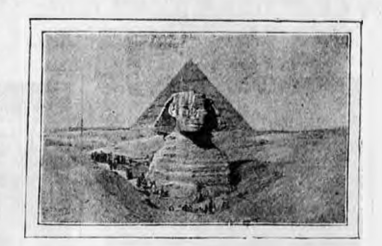
Искусство исторического Египта, Египта фараонов, начинается приблизительно за 4000 лет до Р. Х. Время между 4000 г. и 3000 г. было расцветом Древнего Царства; от 3000 г. до 2000 г. продолжалось Среднее Царство, которое было разрушено вторжением пастушеского племени гиксов; от 1700 г. до 1100 г. продолжалось Новое Царство. Затем наступает долгий период упадка, лишь один раз нарушенный между 720-м и 525-м годами блестящим возрождением при фараонах, ведущих свое происхождение из Саиса (саисский период). В 525-м году Египет был завоеван Персами, в 332-м Александром Македонским, затем римлянами, арабами, турками, французами и англичанами. После 525 года до Р. Х. ему ни разу уже не удалось вернуть своей независимости, хотя в наше время он процветает не меньше, чем в дни своего былого величия.

Рис. 15. — Гипостильный (с колоннами) зал Карнакского храма (Реставрация Шипье).

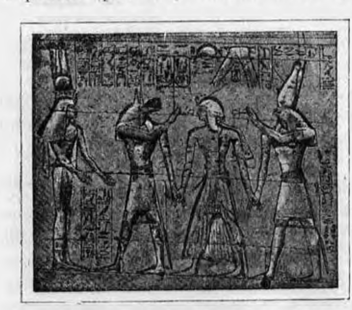
История египетского искусства, которую можно проследить по памятникам на протяжении более чем сорока столетий, отличается некоторыми неизменными характерными чертами: с одной стороны, совершенством техники, которую до сих пор не удалось превзойти, с другой стороны, полным бессилием освободиться от архаических условностей и достигнуть свободы в изображении красоты.

✓ Египтяне были первым народом, который строил большие каменные здания с обширными залами, поддерживаемыми колоннами и освещенными сверху боковым светом. Такова зала Карнакского храма в Фивах (рис. 15), поддерживаемая 134-мя колоннами, из которых некоторые достигают высоты 21-го метра (Новое Царство). В Египте были храмы несравненно более внушительные, чем афинский Парфенон; но эти тяжелые здания производят впечатление только своей массивностью; они украшены без чувства меры, а иногда и безвкусно. Самый резкий недостаток египетских храмов состоит в несоразмерной их длине сравнительно с высотой и в том, что с наружной стороны в нем видна слишком сплошная масса стен и мало окон. В этом отношении египетский храм и готическая церковь представляют полную противоположность: в первом слишком много сплошной массы, во второй слишком много просветов. Искусство Греции и Ренессанса сумело найти золотую середину.

Один греческий историк начала христианской эры, Диодор, замечает, что египтяне смотрели на свои дома, как на временные жилища, а на могилы, как на жилища вечные. Это очень справедливое замечание, так как египетское искусство известно нам по своим могилам: или по громадным каменным или кирпичным пирамидам, предназначенным для царей, или по гробницам, построенным на поверхности земли и склепам, высеченным в скалах. Могилы богатых украшены внутри лепкой, живописью и барельефами; это настоящие храмы, и божество их—усопший.


Рис. 16.—Пирамида Хеопса и Большой Сфинкс. (Окрестности Каира).

Египет оставил нам в наследие тысячи статуй из камня, бронзы, глины, начиная со статуй колоссальных размеров, вроде сфинкса, который находится возле больших пирамид или статуй царей в Ипсамбуле высотою в 20 метров, и кончая маленькими фигурками, наполняющими витрины наших музеев. Они представляют собою богов и богинь, часто изображенных, согласно египетской мифологии, с головами животных, мужчин, женщин и детей, отдельно или группами, также реальных и фантастических животных. Барельефы и живопись дают еще большее разнообразие мотивов; большинство из них изображает победы фараонов, бесконечные религиозные обряды, сцены обыденной жизни или странствие души в стране мертвых (рис. 17). Очень часто фоном этих изображений служит пейзаж; но так как египтяне не знали перспективы, то их виды деревень и садов изображены на вертикальной плоскости, вроде географических карт, без перспективных сокращений и различия планов.


Рис. 17. — Египетский барельеф в Абидосе. Анубис с головой шакала и Гор с головой сокола.

При беглом осмотре египетского музея мы получаем впечатление, что все лица похожи одно на другое, и удивляемся, как могло искусство народа оставаться столь однообразным в течение стольких столетий. Но при более внимательном изучении начинают выступать особенности, которых раньше мы не замечали. Фигуры древнего царства более коренасты, и в них чувствуется больше непосредственного подражания природе (рис. 18). Находящаяся в Лувре восхитительная фигура сидящего писца, сделанная из известняка и окрашенная в красный цвет, могла бы быть истинным шедевром, если бы художник, столь искусный в изобра-

женин человеческой фигуры, сумел придать этой энергичной голове выражение внутренней жизни (рис. 19). Уже в Среднем Царстве фигуры удлиняются, очертания становятся более мягкими, в искусстве появляется изящество, которое хотя и бывает порою очаровательным (рис. 20), но чаще остается банальным и поверхностным. Тенденции эти еще ярче выражены в период Нового Царства, этого периода египетского академизма, отличительными чертами которого была изумительная техническая ловкость, служившая условному и бесхарактерному стилю. В эпоху саисскую традиции Древнего Царства вновь одерживают верх, благодаря политической реакции против чужеземного влияния. В египетском искусстве


Рис. 18.—Деревянная статуя, называемая „Шейх-эль-Белец", т.-е. сельский староста. (Музей в Каире).


Рис. 19.—Сидящий египетский писец. (Музей в Лувре).


Рис. 20.—Такушит. (Египетская бронза из Афинского музея).

начинают появляться шедевры, вроде базальтовой головы, находящейся в Лувре (рис. 21), которую по удивительному реализму можно поставить на-ряду с лучшими фламандскими портретами XV века, например, с человеком с гвоздикой или Каноником ван-де-Пеле ван-Эйка.

Все же получаемое зрителем первое впечатление скучного однообразия до некоторой степени оправдывается. Египетское искусство в продолжение всего своего долгого существования никогда не сумело освободиться от известных условностей. Прежде всего в нем есть то, что датский археолог Ланге назвал законом фронтальности. Все фигуры, стоящие или сидящие, идущие или неподвижные, всегда обращены к зрителю лицом; верхушка головы, начало шеи и середина туловища всегда находятся в одной вертикальной плоскости; всякое отклонение позвоночного столба, т.-е. всякий наклон направо или налево, запрещены. Когда бывают изображены на одном и том же пьедестале несколько фигур, вертикальные оси их тел всегда остаются параллельными (рис. 22). Во-вторых, фигуры, неподвижные или идущие, всей своей тяжестью опираются на обе пятки ног;

египтянин никогда не изображал человека, переносящего центр тяжести только на одну ногу и касающегося почвы только кончиком другой ноги. Почти всегда люди при ходьбе выдвигают левую ногу; женщины и дети, обыкновенно, изображены в спокойной позе и со сдвинутыми ногами. В барельефах и живописи, за очень редкими исключениями, лица изображены в профиль, но с той особенностью, что глаза и плечи сделаны en face (рис. 17). Все это кажется маловероятным; но это еще не все. Живопись, примененная ли к статуям или рельефам или исполненная на плоской поверхности, представляет собою просто раскраску, без всяких оттенков и смешения тонов, без светотени. Перспективой пренебрегают до такой степени, что если из двух изображаемых лиц одно пользуется большим уважением, чем другое, то первое лицо, обыкновенно, рисуется выше второго. Также группировка египтян как в скульптуре, так и в живописи не заслуживает этого названия, ибо в ней совершенно отсутствует идея красивого расположения; если мы сопоставим ее с группировкой греческого искусства, то египетская будет относиться к греческой, как самая сухая хроника к историческому сочинению.


Рис. 21.— Портрет саисской эпохи. (Луврский музей).

Если оставить в стороне монументальную архитектуру, высший образец которой дал нам Египет, то самым ценным даром, сделанным египтянами искусству, является их орнамент. Из всех скульптурных типов один лишь сфинкс или лев с человеческой головой воспроизводится на тысячи ладов (рис. 23); но мы присвоили себе почти без всяких изменений мотивы орнамента, заимствованные египтянами из нильской флоры, именно их два излюбленные растения—лотос и папирус. Если египетские барельефы и статуи кажутся нам, на первый взгляд, чем-то чуждым, то группу египетских орнаментов (рис. 24) мы приветствуем, как почти родные нам образы. По этой же причине и в наше время восхитительные египетские драгоценные украшения вдохновляют наших золотых дел мастеров и резчиков.


Рис. 22.— Египетская группа из известняка. (Луврский музей, клише Giraudon'а).

Если, резюмируя сказанное, мы захотели бы одним словом определить характер египетского искусства, мы могли бы сказать, что оно, главным образом, соответствует идее, прочности, длительности. Самая природа сделала так, чтобы все в этой стране прочно сохранялось, начиная с мало пригодного для обработки гранита и кончая самыми хрупкими деревянными предметами и материей, кото-

рая не портится благодаря сухости климата. Но и сам египтянин весь охвачен идеей прочности. Он строит гигантские могилы, как, напр., пирамиды, неподдающиеся разрушительному влиянию времени; храмы с многочисленными и массивными колоннами, со стенами, наклоненными подобно земляным насыпям; он бальзамирует трупы для вечности; рядом с ними в могилах он ставит статуи и статуэтки из драгоценного материала, которые должны сопровождать их и, в случае нужды, заменить их, если мумия исчезнет; он покрывает стены храмов и могил скульптурой и живописью, изображающей исторические, религиозные и житейские сцены, и все это с целью увековечить память об истории богов, о великих деяниях царей, обычаях, обыденной жизни. С этой идеей прочности естественным образом связано уважение к традициям и к прошлому. Египетское искусство не неподвижно, так как ничто живое не может быть неподвижным, но оно подчинено условностям и формулам; лишь иногда, благодаря вдохновению отдельных лиц, оно случайно выходило на свободный путь и даже при соприкосновении с греческим искусством оно продолжало итти раз-на-всегда намеченной узкой колеей.



Рис. 23. — Египетский сфинкс из розового гранита. (Луврский музей).

Оказал ли первобытный Египет влияние на Халдею или сам находился под ее влиянием? Вопрос спорный; возможно, что влияния и не было. Достоверно лишь то, что самые древние произведения искусства, открытые Сарзеком после 1877-го года в южной Халдее в Телло недалеко от Бассоры (Bassorah) и относимые к эпохе между 4000-м и 2500-м годами до начала нашей эры, не носят никаких черт, свойственных египетскому искусству, но в зародыше имеют уже все достоинства и недостатки ассирийского искусства.

До сих пор искусство долины Тигра и Евфрата известно нам по двум группам памятников: очень древним, найденным в Телло, и памятникам Ниневии, столицы ассирийских царей, относящимся к VIII-му и VII-му векам до Р. Х. Первые называются вавилонскими или халдейскими. Найдено также бесконечное количество небольших предметов, цилиндрической формы, сделанных из твердого камня, покрытых печатными знаками (так называемые *цилиндрические печати* или *цилиндры*) и украшенных изображениями мифологических или религиозных сцен; они знакомят нас с искусством Халдеи и Ассирии на протяжении всех периодов ее истории, с искусством времен вавилонских и ниневийских царей.

Рис. 24—Египетские орнаменты.

Все более важные памятники халдейского искусства, найденные во дворце Телло, находятся в Лувре. К ним принадлежит знаменитая *Стела Коршунов*, изображающая Эаннаду (Éannadou), царя Сирпурлы, торжествующего над врагами, которых терзают коршуны, а также большие базальтовые статуи, из которых восемь носят имя Гудеа, властителя Сирпурлы (рис. 25). Эти статуи отличаются не только замечательным искусством, шутя преодолевающим технические трудности; но в них мы видим своеобразное понимание человеческого тела, совершенно противоположное египетскому. В то время как египетское искусство любит сглаживать детали, смягчать выпуклости, удлинять фигуры, искусство ассирийское предпочитает крепкие, коренастые, широкоплечие фигуры. Барельефы Ниневийского дворца, хотя и более поздние—на пятнадцать веков, являются продолжением того же искусства. „Ассирийская мускулатура,—говорит М. Heuzey:—резко расчлененная наподобие лат, обыкновенно высеченная на мягком камне, дает в преувеличенном виде лишь черты силы, верно схваченные халдеями непосредственно из природы“. Для того, чтобы выяснить особенности этого искусства, реалистического и почти грубого, хотя в то же время утонченного в искании характерно-выпуклых форм, достаточно внимательно взглянуть на одну из статуй, находящихся в Лувре, именно на статую, называемую *архитектором с линейкой* (рис. 25). В действительности изображен не архитектор, но один из властителей страны в виде строителя; он держит на коленях линейку в 27 сантиметров длиною, размер, соответствующий вавилонской мере длины, с делением на шестнадцать равных частей. Выпуклые формы рук и ног достаточно ярко выражают особенности этого искусства; ничего подобного мы не находим в Египте, за исключением голов саисской школы, более поздних на 2000 лет. Даже в Греции трудно найти скульптуру, которая изображала бы в таких ярких чертах преувеличенную мускульную силу.



Рис. 25. — Архитектор из Телло (Сирпурла). (Луврский музей).

В тех же местах найдена хорошо сохранившаяся голова (рис. 26). Она принадлежит толстому человеку, совершенно бритому, с головным убором вроде тюрбана, украшенного выпуклыми завитками. Широкие брови, широко раскрытые глаза представляют характерные черты искусства Халдеи и Ассирии. Четыреугольная форма лица и выдающиеся скулы соответствуют тому же идеалу физической силы, которую мы уже имели возможность видеть в статуе *архитектора*



Рис. 26. — Голова из базальта, найденная в Телло (Вавилон) (Луврский муз.).

с линейкой. В лице не заметно никакого благодушия, ни тени улыбки: эти обитатели Телло должны были быть опасными соседями.



Рис. 27. — Ассирийский Геркулес. (Луврский музей).

В огромной серии алебастровых барельефов, относящихся приблизительно к 800—600 годам, найденных Боттой и Лэйардом и привезенных ими в Лувр и Британский музей, заметна та же любовь к грубой силе и жестоким зрелищам. Они украшали внутренность дворцов и изображали победы и забавы царей. В то время как в Египте на первом плане всегда остается божество, в Ассирии главное место занимает царская власть, жаждущая военной славы, кровавых подвигов. Среди них есть отвратительные сцены резни, страшных пыток, которым подвергают побежденных на глазах у царя. Клинообразные надписи на этих барельефах восхваляют самую ужасную бойню, как славную победу. Встречаются также изображения богов-покровителей. В Лувре находится колоссальная фигура бородатого бога, вероятно, Гильгамеша, ассирийского Геркулеса, прижимающего к груди льва (рис. 27). Кроме того, ассирийские скульпторы делали изваяния крылатых гениев, могучих быков с человеческим лицом, охранявших входы дворца (рис. 28), или чудовищ с птичьими головами, исполняющими по обеим сторонам священного дерева религиозные обряды. Богини, часто появляющиеся на цилиндрах, совершенно отсутствуют в барельефах; за редким исключением богинь или пленниц, ассирийские скульпторы совсем не изображали женщин. Другим излюбленным сюжетом этих художников были царские охоты. Изображение животных, лошадей, собак, львов являются торжеством ассирийского искусства (рис. 29). Даже античная Греция не дала ничего превосходящего раненых льва и львицу, которых теперь можно видеть в Британском музее (рис. 30): изображения эти полны поразительного реализма. Люди — с их скуластыми и резкими лицами, четырехугольными бородами, покрытыми симметричными завитками, с слишком резко выраженной анатомией их мускулатуры — далеко уступают в изяществе и правдивости животным. Но рисунок в них все же более правильный, чем в египетских барельефах: хотя глаза в фигурах, изображенных в профиль, и нарисованы en face, но плечи уже сделаны в профиль.



Рис. 28. — Ассирийский крылатый бык. (Луврский музей).

Ассирийское искусство оставило нам в наследство очень мало статуй. Главным содержанием его было украшение поверхностей, которые покрывались раскрашенным искусственным мрамором, эмаль-

рованными кирпичами и бронзовыми листами с мелкой чеканкой. Одна немецкая экспедиция нашла недавно в Вавилоне колоссального льва из эмальированных кирпичей, очень похожего на большие фризы, привезенные Дьелафуа из Суз в Лувр; но раскопка храмов и дворцов только еще начинается.

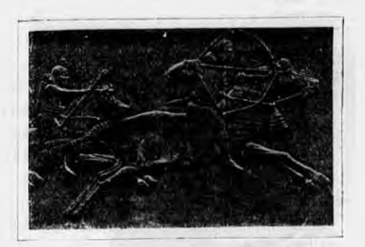


Рис. 29. — Ассирийский барельеф. (Британский музей, клише Mansell'я в Лондоне).

У ассирийцев не было камней, годных для постройки: свои обширные дворцы, состоящие из четырехугольных зал и длинных коридоров, окружающих целую серию внутренних дворов, они строили из кирпича. Для украшения этих больших поверхностей они пользовались живописью и скульптурой. Нам почти ничего неизвестно о их храмах, кроме того, что они имели форму пирамиды с уступами, наверху которой находилась часовня с изображением божества (рис. 31). Прототипом их служила знаменитая *Вавилонская Башня*, храм, посвященный богу Бэлу и построенный Навуходоносором около 600 года до Р. Х.

Главный интерес ассирийского искусства заключается в том, что оно впервые пользовалось сводом. Египтянам свод хотя и был известен, но пользовались они им очень мало. Наоборот, ассирийцы строили не только своды, но и куполы из кирпичей, которые смело возвышались над их четырехугольными залами. Ошибочно, следовательно, приписывать изобретение купола римскому искусству, как это часто делают: на самом деле, изобретение его принадлежит Востоку; греки в эпоху расцвета своего искусства не воспользовались им, но оно перешло к лидийцам из Ассирии, а лидийцы передали его этрускам, Этрурия — Риму, затем византийскому и, наконец, современному искусству.

Ассирийское и халдейское искусство оказало на искусство других народов гораздо больше влияния, чем египетское: оно распространилось на Персию и на бо́льшую часть Малой Азии. Собственно говоря, персидское искусство является официальным искусством династии Ахеменидов, которая началась Киром и окончилась Дарием Кодоманом; оно обнимает период времени около двух столетий (550—330 до Р. Х.). Самым значительным памятником его являются развалины дворцов в Сузах и Персеполисе. Архитектура этих дворцов вся проникнута влиянием ионийской Греции, то-есть греков, населявших берега Азии: орнаментировка, барельефы, фризы из эмальированных кирпичей ведут свое происхождение из ассирийского искусства. Главнейший памятник персидского искусства, находящийся теперь в Лувре, именно фриз, изображаю-

Рис. 30. — Ассирийский барельеф. Раненый лев. (Британский музей).

щий смуглых стрелков (рис. 32), на-ряду с ассирийским происхождением обнаруживает тонкость рисунка и простоту мотива, которыми он обязан соседству с Грецией или даже непосредственному влиянию греческого искусства.

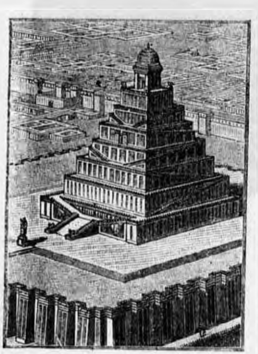


Рис. 31. Халдейский храм. (Реставрация Шипье).

К северу от Сирии до самой Армении простирается обширная область, где находят барельефы, статуи, драгоценные украшения своеобразного стиля, с надписями, которые до сих пор не удалось дешифровать (рис. 33). Эти предметы приписывают народу хеттитам, которые упоминаются в Библии; они находились то в мирных, то во враждебных отношениях к египтянам и ассирийцам и образовали в Азии государство между 1300 и 600-м годами до Р. Х. Искусство хеттитов все проникнуто ассирийским влиянием; египетское влияние чувствуется значительно менее. Оно лишено жизни и оригинальности и в нашем кратком очерке едва заслуживает упоминания.

Сирийский берег, к которому относится и соседний остров Кипр, был населен финикийцами. Финикийцев, ловких торговцев, хотели сделать учителями греков; им приписывалось искусство, созданное под влиянием ассирийским и египетским, и следы его думали видеть не только в Греции, но и в Италии, в средней Европе до самой Галлии. Но все это заблуждение. Существовало у них очень посредственное производство в торговых целях, но в течение ста лет, как говорят, еще никому не удалось найти финикийского искусства. Финикийцы как в Финикии, так и на острове Кипре были около 1000 л. посредственными подражателями ассирийцев; в эпоху египетского возрождения при саисской династии они подражали египтянам и в то же время грекам. За ними можно признать известное искусство в производстве цветного стекла и металлических, гравированных чаш; но эти промышленные, созданные по чужим образцам, продукты еще не составляют искусства.

Библейские описания иерусалимского храма и дворца Соломона показывают, что строители их вдохновлялись ассирийским искусством; именно, их украшали Kherubim, ассирийские крылатые быки. Слово херувим, теперь обозначающее ангела, крылатого ребенка,—ассирийского происхождения; от ассирийцев оно перешло к евреям, а оттуда во все современные языки. Из той же Ассирии или, вернее, из Халдеи современное искусство заимствовало при посредстве Греции крылатые фигуры людей и животных, которые и до сих пор еще играют большую роль, в особенности в орнаментировке.



Рис. 32. — Смуглые стрелки из Суз. (Покрытый эмалью фриз из Луврского музея).

Итак, если мы оставим в стороне бесконечно древнее искусство охотников на северных оленей, мир до расцвета эллинского гения знал только два великих очага искусства, один в Египте и другой в Халдее. Первое выражало, главным образом, идею прочности, второе—идею силы; греческому искусству суждено было осуществить идею красоты.



Рис. 33—Хеттитский лев из Мараша (Константинопольский музей).

Я ничего не говорю здесь об искусстве Индии и Китая по той причине, что глубокая древность, которая ему приписывается,—не более, как иллюзия. Индия не знала искусства до эпохи Александра Великого, что же касается китайского искусства, то шедевры его появились только в эпоху европейского средневековья. Самые древние из китайских скульптурных произведений, время происхождения которых можно указать, относятся приблизительно к 130-му году после нашей эры; они представляют собою испорченное греческое искусство, которое постепенно распространилось с берегов Черного моря в Сибирь и Центральную Азию.

БИБЛИОГРАФИЯ.—G. Perrot et Ch. Chipiez, Histoire de l'art dans l'Antiquité (T. I—V, Paris 1882—1890: Египет, Ассирия, Финикия, Кипр, Иудея, Малая Азия, Фригия, Лидия, Персия); E. Babelon, Manuel de l'archéologie orientale, Paris s. d.*); G. Maspero, Histoire ancienne des Peuples de l'Orient, 3 тома, Paris 1895—1899; L'Archéologie égyptienne, Paris 1906; Causeries d'Egypte, Paris 1908; A Choisy, L'art de bâtir chez les Egyptiens, Paris 1904; W. Spiegelberg, Geschichte der aegiptischen Kunst. Lpz. 1903; Em. Vernier, La bijouterie et la joaillerie égyptiennes, Paris 1907; L. Heuzey, Catalogue des Antiquités chaldéennes du Louvre Paris 1902; C. Bezold, Ninive und Babylon, Bielefeld 1903 (есть русский перевод).

Относительно закона фронтальности: Lechat, Une loi de la Statuaire primitive, в Revue des Universités du Midi, т. I (1895), и Perrot, Histoire de l'Art, т. VIII, стр. 689 (труд Ланге, написанный на датском языке, был переведен на немецкий, 1899, но на французском языке его не существует).

Статьи: G. Bénédite, Statuette de la dame Toui, XX dynastie (Monuments Piot, кн. II, стр. 29); Le mastaba, tombe de la V-e dynastie du Louvre (Gazette, 1905 I, p. 177); A. Moret, Autour des Pyramides (Revue de Paris, 15 sept. 1907); Berthelot, Sur les Metaux égyptiens (там же, кн. VII, стр. 121); G. Maspero, Le Scribe accroupi de Gizeh (там же, кн. I, стр. 1); L. Heuzey, Le Vase (d'argent) d'Entéména, там же, книга II, стр. 1); E. Pottier, Les Antiquités de Suse, mission Dieulafoy (Gazette des Beaux-Arts, 1886, II, стр. 353); Les Fouilles de Suse, mission de Morgan (там же, 1902, I, стр. 17; 1906, I, p. 5); Le Lotus dans l'Architecture égyptienne (там же, 1898, I, стр. 77, составлено по Foucard); S. Reinach, Le Mirage oriental (Chronique d'Orient, Paris 1896 кн. II, стр. 509), Le Deblaiement du grand Sphinx, les Fouilles de Suse, etc. (Esquisses archéologiques, Paris 1886); A. Foucher, Sculptures gréco-bouddhiques, (Monuments Piot., кн. VII, стр. 39); E. Chovannes, La sculpture sur pierre en Chine, Paris 1893 (Revue archéol., 1901, I, стр. 224).

*) Буквы s. d. означают „sans date", т.-е. сочинение вышло без обозначения года издания. *Прим. пер.*

ЧЕТВЕРТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ИСКУССТВО ТРОИ, КРИТА И МИКЕН.

Острова и берега Эгейского моря (Архипелага) были очагом очень древней цивилизации, которая в 800-м году до Р. Х., в эпоху Гомера, стала лишь блестящим воспоминанием; нашему времени суждено было открыть ее.

Около 3000 лет до Р. Х. отважные моряки этих стран уже знали первый из общеупотребительных металлов, медь, которую в изобилии доставлял остров Кипр, откуда, повидимому, он и получил свое название (kypros). На этом острове, а также на Крите, на Аморгосе и Фере (Санторин) было найдено много остатков произведений художественной промышленности гораздо более древней эпохи, чем время подражания ассирийским образцам; следы их найдены также на малоазийском берегу и в Северной Греции (нынешние Фракия и Румелия). Искусство это, с первого взгляда, поражает одною характерною особенностью, именно склонностью к изображениям человеческой фигуры, большею частью, не очень искусным; это грубые скульптурные изображения женских идолов, сделанных из белого мрамора и совершенно нагих, в противоположность обычаям Египта и Ассирии. Даже глиняные вазы своей формы напоминают часто человеческую фигуру с их ручками, плечами и шейкой, на которой иногда обозначены два глаза и заостренный нос.

После 1870-го года один немец, составивший в Америке большое состояние, Генрих Шлиман, сделал глубокие раскопки на берегу Дарданелл в Гиссарлыке, на предполагаемом местоположении легендарной Трои. Он открыл под греческим городом Илионом шесть городов, расположенных один над другим; в самом древнем из них найдено было только небольшое количество медных предметов и очень много каменных орудий. В четырех лежащих выше городах находились бронзовые орудия и вазы, покрытые насечками, но нераскрашенные. В шестом городе, считая снизу, найдено было очень много черепков ваз, покрытых живописью, похожих на те, которые тот же Шлиман позже нашел в Микенах. Это была Троя Приама, разрушенная ахейцами, подданными микенского царя Агамемнона. Таким образом можно сказать, что открытия археологов подтвердили гомеровские предания.

Раскопки Шлимана в Трое открыли огромное количество самых разнообразных предметов, между прочим, целое сокровище ваз и золотых украшений, глиняные вазы в форме человеческого тела, безмены, украшенные насечками, представляющими собою первый шаг к изобретению письма, маленькую оловянную

фигурку нагой женщины. Но эти находки померкли перед другими, сделанными тем же Шлиманом в Микенах и Тиринфе в 1876 и 1884-м годах. В этих двух городах, воспетых Гомером, он нашел остатки очень высокой цивилизации, обнаруживающей оригинальный художественный вкус и не имеющей ничего общего с Египтом и Ассирией.


Рис. 34. — Микенский кинжал. (Музей в Афинах)

В Микенах, где уже были найдены каменные могилы со сводами, Шлиман раскопал под общественной площадью древнего города царские гробницы, необычайно богатые. Лица нескольких скелетов были покрыты листами из золота, образующими маски; там же находились золотые и серебряные вазы, драгоценности тонкой работы, кинжалы с выгравированными сценами охоты (рис. 34) и с золотыми и серебряными рукоятками, золотое кольцо, на котором выгравирована религиозная сцена.

В Тиринфе Шлиман открыл дворец, украшенный стенной живописью; наиболее сохранившаяся картина изображает охотника, догоняющего бегущего быка. Как в Микенах, так и в Тиринфе исследователь нашел сотни черепков очень оригинальных раскрашенных ваз (рис. 35), покрытых рисунками растений, листьев, морских животных (водорослей, спрутов и т. д.), то-есть мотивами, заимствованными из органической природы; ничего подобного мы не встречаем ни в Халдее, ни в Египте, ни в центральной и западной Европе, где господствовал геометрический орнамент. Он нашел также много печатей из твердых камней, на которых выдолблены изображения людей и животных в замысловатых позах, в энергичном и точном стиле, напоминающем халдейские цилиндры, но не имеющем ничего общего с искусством Египта.


Рис. 35. — Микенская ваза. (Музей в Марсели).

В 1886-м году один греческий ученый, Цунтас (Tsountas), исследовал в Вафио близ Спарты большую гробницу. В ней заключались, кроме выгравированных камней и других предметов, два восхитительных золотых кубка, украшенных сценами, изображающими ловлю диких быков (рис. 36). Эти вазы стали знаменитыми и вполне заслуживают свою славу; быки из Вафио так же жизненны, так же прекрасно нарисованы, как и лучшие произведения ассирийских анималистов.

Наконец, после 1900-го года Артур Эванс откопал в Кноссе, на острове Крите, древний дворец, в котором, по преданию, жил царь Минос; дворец этот назывался Лабиринтом. Слово это, которое и теперь еще обозначает запутанные ходы и коридоры, первоначально обозначало, согласно утверждениям Эванса, „Дворец Секиры“, от древнего слова lábrys, секира, на языке, на котором говорили на азиатском береге. Дворец в Кноссе был действительно „Дворцом Секиры“,

так как там всюду на стенах встречается изображение секиры с двумя лезвиями, религиозным символом; в этом дворце трудно было не заблудиться, так как, подобно ассирийским дворцам, он представлял собою сложную, запутанную сеть коридоров.

Дворец этот был украшен в изобилии гипсовыми барельефами и живописью. Живопись эта необычайна по разнообразию и свободе стиля, (рис. 37, 38). Наряду с фигурами в натуральную величину изображены маленькие сценки, в которых участвует много лиц, между прочим, несколько очень разряженных, сильно декольтированных женщин, образующих на балконе живописную группу. Женский профиль носит настолько современный характер, что его затруднительно (если бы могло быть хоть какое-либо сомнение) отнести к XVI веку до Р. Х. (рис. 38). Там же изображены сцены охоты, пейзажи, вид города, целый ряд живописных мотивов, которые являются чистым откровением для искусства. Два других дворца, похожих на Кносский, были найдены на другом конце Крита в Фесте и исследованы итальянским ученым Гальбгерром (Halbherr); он нашел там стенную живопись и вазу из твердого камня, украшенную рельефным изображением процессии жнецов, исполненным жизни и движения (рис. 39).

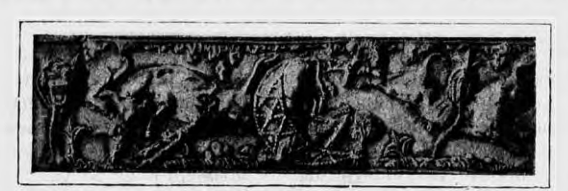


Рис 36. — Обшивка одного из кубков из Вафио (Музей в Афинах).

Археологи различают три периода в глубокой древности догомеровской Греции: 1-й период, эгейский период маленьких мраморных идолов (приблизительно от 3000 до 2000 года до Р. Х.); период царя Миноса, или критский, когда остров Крит был, повидимому, главным центром: искусство этого времени, быстро развивавшееся, отличалось стремлением сначала к реализму, затем к изяществу, искусным рисунком и изделиями из металла, находилось под влиянием древнего Египта (2000—1500 до Р. Х.), но не подражало ему; в 3-й период, микенский, единственный известный Шлиману, господствует, повидимому, упадочное искусство эпохи царя Миноса, но отличавшееся очень оригинальной, цветной керамикой, украшенной изображениями растений и животных (1500—1100 до Р. Х.). Эти цивилизации, составляющие непрерывную цепь, отражены в поэмах, приписываемых Гомеру, которые были собраны и изданы до 800 года до Р. Х. В промежутке времени между микенской цивилизацией и Гомером произошла катастрофа, аналогичная разрушению Римской Империи варварами. Около 1100 года, спустя сто лет после троянской войны, с севера Греции пришли воинственные племена, между прочим, доряне, разрушили микенскую цивилизацию и вновь погрузили Грецию в варварство. Но цивилизация не погибла окончательно. Некоторые племена бежали и нашли убежище на островах, именно, на Хиосе и Кипре, на малоазийских берегах и в Сирии; эти страны отчасти наследовали микенскую цивилизацию и сохранили о ней воспоминание. Несомненно, здесь зародились и сложились гомеровские поэмы, воспевающие былую славу древних царских родов Греции. Настал день, когда потомки и наследники изгнанников-микенцев сделались

учителями погрузившейся в варварство Греции и возвратили ей ту искру гения, которую сами некогда получили от своих предков. Произошло явление, аналогичное тому, которое наблюдается и в XIV веке, когда константинопольские ученые, отдаленные наследники греко-римской цивилизации, восстановили предания ее на итальянской почве и подготовили во Флоренции и Риме расцвет Ренессанса.



Рис. 37. — Несущий вазу. Фреска Кносск дворца. (Музей в Книде).

Эллинским средневековьем, в отличие от средневековья христианского, называют период из четырех веков, которые протекают от разрушения Микен до появления нового искусства в Греции. До раскопок Шлимана начала этого искусства были нам очень мало известны; Шлиману мы обязаны огромным расширением нашего знания. Этот энергичный исследователь увеличил на шесть веков славную историю греческого искусства.

Микены, Тиринф и другие древние города как в Греции, так и в Малой Азии и Италии окружены стенами, сделанными из громадных кусков камней, иногда длиною в 6 или 7 метров, неправильной или многогранной формы. Эти стены названы циклопическими, потому что греки приписывали их сооружение легендарным гигантам, циклопам. В Микенах стена прорезана большими воротами, над которыми возвышаются львицы, стоящие по обеим сторонам колонны; эта скульптура, вероятно, более позднего происхождения, чем стены, сделана вся из одного куска камня треугольной формы (рис. 40). Действительно, циклопические стены более древни, чем микенская цивилизация, и являются признаком того, что страна была завоевана военной или греческой цивилизацией.



Рис. 38. — Молодая девушка с острова Крита. Фреска Кносского дворца (Крит). (Музей в Книде).

Они не лишены связи с дольменами западной Европы и служат признаком аналогичного социального устройства, когда тысячи людей должны были подчиняться небольшому количеству начальников и работать в их интересах и для их славы. Подобные стены находят повсюду, начиная с Италии вплоть до Азии, и они служат доказательством того, что нашествие за 2000 лет до нашей эры племен, в среде которых возникла микенская цивилизация, произошло не только на балканском полуострове, но и к востоку и западу от этой области.

Нам не известны храмы критской и микенской цивилизации, но лишь одни дворцы; возможно, что дворец был в то же время и храмом и что жилище божества было в то же время и жилищем царя. Дворцы эти представляли очень легкую постройку и материалом служило, главным образом, дерево и меньше камни; колонны были деревянными и, подобно ножкам наших столов и стульев,

суживались книзу. Когда позже по этому образцу стали делать каменные колонны,—как, напр., в Микенских Львиных Воротах,—им продолжали придавать эту же своеобразную форму, которую мы встречаем только в критском и микенском искусстве. Капители, венчающие эти колонны, обнаруживают первые попытки к созданию двух орденов, дорического и ионийского, которые впоследствии играли такую блестящую роль в греческой архитектуре и до сих пор еще не вышли из употребления.



Рис. 39. — Обшивка из скульптурного рельефа на так называемой „вазе жнецов", открытой в Фесте (на Крите). (Музей в Кандии).

Подданные Миноса и микенцы не оставили нам больших статуй, но много барельефов из алебастра, гипса, металла, фигурки из терракотты, фаянса, кости и бронзы, металлические работы, тисненые и чеканные. Как в Кноссе, так и в Микенах замечается большое различие в произведениях, найденных в одном и том же пласте и принадлежащих, несомненно, к одной и той же эпохе; происходит это оттого, что на-ряду с искусством официальным, искусством, которое было, вероятно, достоянием особых корпораций и обслуживало исключительно господствующий класс, существовало еще грубое народное искусство.

Если бы мы стали утверждать, что Греция до 1000 года осуществила идеал красоты, это было бы явным преувеличением. Даже в таких замечательных произведениях, как кубки из Вафио, вероятно, сделанные в Кноссе, человеческие фигуры с осиными талиями и длинными тощими ногами еще очень далеки от шедевров классического искусства. Но если ассирийское искусство осуществляет идею силы, то микенское искусство, можно сказать, осуществляет идею жизни. В нем нет ничего похожего на холодное изящество египетского искусства Нового Царства, расцвет которого приходится на ту же эпоху. В критских и микенских городах были найдены предметы, изготовленные в Египте; микенские вазы были найдены при египетских раскопках; египтяне и микенцы знали друг друга и поддерживали торговые сношения: но микенское искусство совсем не было подчинено египетскому, хотя оно и заимствовало у него технические приемы и некоторые элементы орнамента *).



Рис. 40. — Львиные Ворота в Микенах.

*) Цивилизации эпохи Миноса уже было известно письмо; в Крите были найдены тысячи табличек с надписями; но надписи эти, еще недешифрированные, не имеют ничего общего с египетскими иероглифами.

Любовь искусства времен Миноса к жизни и движению выражается, главным образом, в великолепно сделанных изображениях животных: в этом отношении оно напоминает нам искусство охотников на северного оленя. Невольно хочется установить между этими двумя искусствами связь, историческую зависимость, несмотря на разделяющие их шестьдесят веков. Но кто знает, не будет ли когда-нибудь открыто, что искусство охотников на северных оленей исчезло из Франции за несколько тысяч лет до расцвета кносского и микенского искусства и продолжало существовать в каком-нибудь еще малоисследованном уголке Европы и, наконец, проникло в Грецию вместе с одним из многочисленных вторжений северных народов, которые все время передвигались из средней Европы к Средиземному морю?

Будущее, несомненно, раскроет нам то, что мы еще не знаем, именно происхождение этого необычайного расцвета пластического гения, которое суждено было открыть нашему времени.

БИБЛИОГРАФИЯ.— G. Perrot et Chipiez, Histoire de l'Art. t. VI. Paris 1895 (La Grèce primitive, Troie, Mycènes, Tirynthe); W. Doerpfeld. Troja und Ilion, 2 vol., Athènes 1902; E. Pottier, Catalogue des Vases du Louvre. Paris 1896. t. I. p. 173—211; A. Furtwaengler, Die antiken Gemmen, Leipzig 1900, t. III, p. 13–67 (микенская эпоха и эллинское средневековье).– О новых открытиях на Крите многочисленные работы Эванса (Annual of the British School of Athens. t. VI—X, Londres 1899—1904; Journal of hellenic studies, t. XXI, Londres 1901); R. M. Burrows, The discoveries in Crete, London 1907; об итальянских раскопках см. Monumenti antichi dei Lincei, t. XII—XIV, Milan 1902—1905; R. Weill, Le vase de Phaestos (Revue archéol., 1904, I, p. 52). Резюмэ этих работ дают на французском языке E. Pottier, Revue de Paris и Rev. de l'Art ancien et moderne, 1902; S. Reinach, L'Anthropologie 1902, p. 1—39; 1903, p. 110, 193; 1904, p. 257; R. Dussaud, Revue de l'Ecole d'Anthropologie, 1905, p. 37; P. Lagrange, Revue biblique, 1907, p. 163; A. Bayet, Rev. de l'Univ. de Bruxelles, 1909, p. 241; Collignon, La peinture préhellénique (Gazette, 1909, II, p. 5); Fougères, La Grèce (Guide Joanne). Paris 1909.

ПЯТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ДО ФИДИЯ.

Некоторые из островов Архипелага, например, Парос, представляют собою сплошную массу мрамора; этот материал также очень распространен в Аттике — ломки мрамора Пентеликона и Гиметта пользовались славой, — в Северной Греции и на азиатском берегу. У греков было огромное преимущество перед ассирийцами и египтянами: они обладали прекрасным материалом, менее твердым, чем гранит, менее мягким, чем алебастр, красивым на вид и сравнительно легко поддающимся обработке. Но у них было еще другое, более важное преимущество; они не были подавлены игом деспотизма и суеверия. Выступая на историческое поприще, греки представляют поразительный контраст со всеми другими народами: у них есть инстинкт свободы, они любят все новое и с жадностью гонятся за прогрессом. Греки никогда не были связаны с прошлым узами деспотических традиций. Даже религия очень мало стесняла их свободу. У них очень рано появилось то, чего мы не видим и следа в восточных странах, именно привычка смотреть на все человеческое, как на чисто-человеческое, размышлять о нем так, как будто оно зависело только от одного разума. Это направление называется рационализмом. Вместе с любовью к свободе и красоте, рационализм является самым драгоценным даром, которым Греция подарила человечество.



Рис. 41.—Архаическая Артемида с острова Делоса. (Музей в Афинах).

Успехи греков в искусстве были поразительно быстры; между первыми попытками ваяния из мрамора и его апогеем прошло всего около двух столетий. Это было бы необъяснимым и сверхъестественным, если бы в обучении Греции не приняла участие (отрицать это было бы несправедливым) Греция азиатская или ионийская, наследница микенского искусства, которое сложилось под влиянием Египта и Ассирии. Но необходимо добавить, что никогда еще гений не был менее рабским подражателем, чем греческий гений; все, чему греки научились из восточного искусства, послужило только к тому, чтобы возвыситься над ним.

Одной из самых древних статуй, найденных в Греции, является Артемида, вырытая в Делосе Гомоллем; она относится приблизительно к 620-му году (рис. 41). Она представляет собою почти что столб или деревянный ствол, на котором в общих чертах намечена голова, волосы, руки, талия; она более примитивна, чем египетское искусство эпохи пирамид. Греки называли эти фигуры ксоана (от xéein, резать из дерева), то-есть изображениями, сделанными из дерева, которое, повидимому, послужило первым материалом для больших статуй. Тридцать или сорок лет спустя (580) мы встречаем другой тип женщины, Геру, которая найдена на Самосе и теперь хранится в Луврском музее (рис. 42). Общий вид все еще напоминает колонну; но взгляните на шаль, которой окутана богиня; мы видим на ней складки, сделанные с натуры, строгую грацию, зарю свободы. Вот статуя VI века, открытая в Бранхидах возле Милета (Малая Азия); она изображает сидящего царя Хареса и хранится теперь в Британском музее (рис. 43). Это типичное произведение искусства малоазийских греков, ионийского искусства с его склонностью к коренастым фигурам; но под одеждой, складки которой не лишены смелости, уже намечаются формы тела. Тем же тяжеловатым характером, связанным с большой тонкостью исполнения, отличаются кариатиды и фризы маленького храма, называемого Книдской или Сифнийской сокровищницей; он относится приблизительно к 530-му году, был откопан Гомоллем в Дельфах, реставрирован из гипса в Лувре и помещен налево от Нике (Победы) Самофракийской (рис. 44).



Рис. 42.—Архаическ. Гера с острова Самоса. (Луврский музей).

Приблизительно около 550-го года на острове Хиосе существовала семья скульпторов, о которой нам повествуют греческие писатели. Один из них, Археимос, создал новый тип—крылатую богиню, Победу (Нике) или Горгону, изображенную в быстром движении. Статуя этой школы была найдена на острове Делосе (рис. 45). Эта фигура является настоящим переворотом в скульптуре. Подумайте только, что египетское искусство знало лишь тип женщины со сдвинутыми ногами, точно заключенными в футляр, что ассирийское искусство совсем не изображает женщин; и вот едва прошло 150 лет после первого лепета греческого искусства, вдруг появляется бегущая женщина, нога которой с хорошо изображенными мускулами высоко открыта, и — совершенно новое в искусстве явление — женщина улыбающаяся! Она улыбается, конечно, неловко, со слишком широко открытым ртом, сухо сделанными губами, слишком выдающимися скулами (рис. 46); но все же мы видим улыбку и видим ее впервые. Египетские, халдейские и ассирийские божества слишком мало человечны, чтобы улыбаться; на лице их мы видим или гримасу или равнодушие. После делосской Нике искусство не довольствуется простым копированием форм; оно пытается передавать чувства, внутреннюю жизнь. Это великое открытие, возвещающее начало нового искусства.



Рис. 43.—Статуя Хареса. (Британский музей).

Произведения хиосских скульпторов проникли в Афины и скоро нашли там

подражателей. Благодаря раскопкам, сделанным в Акрополе в 1886-м году в слое обломков Акрополя, разрушенного персами в 480-м году, мы имеем целый ряд статуй этой школы. Так как статуи эти не изображают ни Побед, ни Горгон, но **Orantes** *), то они строго окутаны одеждой и стоят в спокойной позе; но они улыбаются иногда очаровательной улыбкой с явным желанием понравиться (рис. 47). Как ни неподвижны они в своих длинных туниках, они полны жизни, и тот, кто их раз увидел, не забудет их уже никогда. Жизненность эта увеличивалась еще яркой окраской, которая сохранилась, к счастью, довольно хорошо; это доказывает, что греческие архаические скульпторы покрывали краской мраморные изображения. Аналогичный жизненный тип нагого человека был, вероятно, создан на острове Крите до 600-го года и получил развитие в VI веке, главным образом, в Аттике. Он считался вначале изображением Аполлона и борцов-победителей (рис. 48).



Рис. 44.—Фасад Сокровища Книд в Дельфах. (Реставрация в Лувре).

Существует целая серия этих фигур, которые позволяют наметить этапы в развитии этого искусства. В них главной заботой скульптора был рисунок тела, передача мускулов; подобно тому как хиосская школа сделала успехи в передаче выражения лица и складок одежды, школа, изображающая борцов (я затрудняюсь назвать ее иначе), научилась тому, что мы называем натурой.

Несмотря на большие достоинства, как, например, довольно верную передачу рисунка и выражения лица, статуи эти имеют один большой недостаток:— они являются отвлеченным изображением типа и не индивидуализированы каким-нибудь действием. Скульптор, правда, наделяет их различными аттрибутами, но они относятся к этим аттрибутам с полным безразличием: они являются как бы ярлыком. Главный успех, сделанный к концу VI века, состоял в том, что это условное изображение типа было заменено изображением индивидуумов со все возраставшим разнообразием их поз и движений.



Рис. 45. — Реставрация архаической Ники с острова Делоса. (Музей в Афинах).

Прогресс этот совершился быстро, но не сразу. Возможно, что живопись, всегда более свободная, чем скульптура, способствовала этому в значительной степени. За неимением погибших фресок этой эпохи, мы можем видеть на вазах

*) Дословно — молящиеся. См. Вёрман, История искусства, I, 348. Вероятно, это—изображения не богинь или жриц, а просто дев, изваяния которых были посвящаемы, в качестве подруг, девственной богине Афине. *Примеч. пер.*

(позднейших с черными фигурами и более ранних с красными фигурами), что в живописи уже заметно чувствуется освобождение от традиционных мотивов. Обычай изображать в скульптуре атлетов—победителей в играх, должен был также иметь благотворное влияние, так как было необходимо, чтобы изображения эти отличались друг от друга и указывали на тот род силы или ловкости, который прославил победителя. Великие исторические события с 490 по 479-й год *) вызвали крайнее напряжение сил эллинского гения и дали ему полное сознание своей силы и превосходства над рабскими цивилизациями Азии. Из этого благодетельного кризиса вышли шедевры греческой поэзии, оды Пиндара и трагедии Эсхила. Но после Саламина и Микале приходилось не только воспевать победы, но и восстановлять развалины. Большинство греческих памятников, среди них все афинские, были разрушены персами. Обогащенная добычей, полученной с персов, Греция после заключения мира принялась за восстановление всего уничтоженного и разрушенного ими. Приступили к работе, и классическое искусство получило редкую возможность проявиться одновременно во многих формах.



Рис. 46.—Голова делосской Ники. (Музей в Афинах).

Между 480-м и 470-м годами мы находим уже первые творения, которые возвещают полное освобождение греческого гения: это фронтоны храма богини Афайи в Эгине (находится теперь в Мюнхене) **). Эти группы статуй большого размера изображают битвы между греками и троянцами, намек на недавнюю борьбу Греции с Азией; греческим воинам покровительствует Афина Паллада. В изображении голов архаизм чувствуется гораздо больше, чем в телах, как будто освобождение их, более позднее, в силу того было более полным. Тело упавшего воина (на восточном фронтоне) приближается уже к шедеврам (рис. 49).

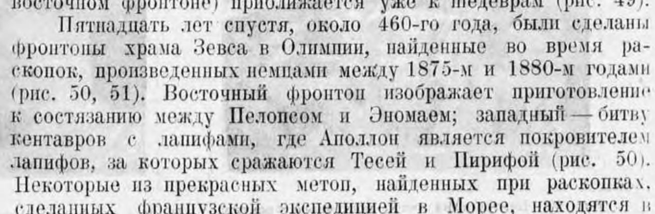


Рис. 47.—Акропольская Оранта. (Музей в Афинах).

Пятнадцать лет спустя, около 460-го года, были сделаны фронтоны храма Зевса в Олимпии, найденные во время раскопок, произведенных немцами между 1875-м и 1880-м годами (рис. 50, 51). Восточный фронтон изображает приготовление к состязанию между Пелопсом и Эномаем; западный — битву кентавров с лапифами, где Аполлон является покровителем лапифов, за которых сражаются Тесей и Пирифой (рис. 50). Некоторые из прекрасных метоп, найденных при раскопках, сделанных французской экспедицией в Морее, находятся в

*) Нашествие на Грецию персидских армий Дария и Ксеркса, битвы при Марафоне, Саламине и Платее (так-называемые персидские войны).

**) После 1901-го года стало известным, что храм этот был посвящен местной богине Афайе (Comptes rendus de l'Academie des Inscriptions, 1901, стр. 523).

Луврском музее; другие найденные с тех пор обломки остались в Олимпии (рис. 52). Фронтоны являются величественными, хотя немного грубыми произведениями их, мощную простоту сравнивали с трагедиями Эсхила, которые в ту же эпоху вызывали восхищение афинян. Еще большим завоеванием, чем знание формы, было искусство композиции, группировки. Египтяне и ассирийцы собирали фигуры и ставили их рядом; им в голову не приходило расположить их в равновесии вокруг центральной фигуры. Композиция, как ее понимали греки V-го столетия, не была строгой симметрией, что было бы для искусства рабством, но симметрией художественной, в которой проявляется высшая независимость, так как в ней одновременно господствует порядок и свобода.



Рис. 48.-Архаический Аполлон. (Музей в Афинах).



Рис 49. - Раненый воин. Фигура с восточного фронтона храма Афайи на острове Эгине. (Клише Брукмана в Мюнхене).

На восточном фронтоне изображены фигуры в спокойном состоянии; на западном фронтоне они все представлены в движении. Павсаний, давший описание олимпийского храма, приписывает первый фронтон Пэонию из Менде (во Фракии), а второй—Алкамену, который в текстах упоминается то как ученик, то как соперник Фидия. Возможно, что было два художника, носивших это имя,



Рис. 50.—Центральная часть восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. Реставрация Treu в Дрездене.



Рис. 51. Голова лапифской женщины. Западный фронтон Олимпийского храма в Олимпии. (Музей в Олимпии).

и что фронтон олимпийского храма создан более старшим художником, который известен по хорошо сохранившимся копиям головы Гермеса, изваянной около 460-го г.

АПОЛЛОН.

В той же Олимпии была найдена статуя Нике, изваянная около 454-го года Пэонием; ее вполне можно отнести к творчеству того же художника, который создал восточный фронтон.

Говоря о Египте, я уже упомянул об открытом Ланге „законе фронтальности", который во всех первобытных искусствах заставляет человеческую фигуру делать все движения в вертикальной плоскости. Греческое искусство первой половины V века разорвало эти путы. Наиболее блестящим образом освободился от них афинянин Мирон, знаменитый своими статуями борцов. Одна из них, *Дискобол*, известна нам по прекрасной копии, хранящейся в Риме; она изображает юношу, который согнулся сильным движением, чтобы бросить диск (рис. 53). Тело его отброшено налево круговым движением, в котором принимают участие все мускулы. В то время как все тело полно выражения, жизни, голова остается еще холодной: она как будто относится с полным безразличием к энергичному движению, совершаемому телом (рис. 54). Это одна из характерных черт архаизма, которые исчезали очень медленно; отдельные примеры этого встречаются еще после Фидия.

Рис. 52. — Голова Геракла. Метопа Олимпийского храма. (Музей в Олимпии).

Рис. 52а.— Нике Пэония в реставрации Gruettner'a. (Дрезденский музей).

Поликлет из Аргоса, вместе с Мироном и Фидием составляющий триаду великих скульпторов V века, был автором колоссальной статуи Геры, не дошедшей до нас, и нескольких бронзовых статуй, дошедших до нас в копии—*Дорифор*—эфеб, несущий копье (рис. 55, 56а), и *Диадумен*—атлет, повязывающий лоб лентой (рис. 56b). Одна из этих статуй—*Дорифор*, юноша, несущий копье, называлась также *каноном*, то-есть правилом, потому что пропорции тела были в ней переданы с бо́льшей точностью, чем во всякой другой. Голова, которую мы знаем по бронзовой копии, найденной в Геркулануме, кажется нам теперь недостаточно выразительной; но она является самым древним типом классического совершенства, сочетания красоты с энергией (рис. 55).



Рис. 53.—Копия Дискобола Мирона. Палаццо Ланчелотти в Риме.

Древние считали особенностью статуй Поликлета то, что они опираются на одну ногу. Это также новое завоевание, и заслуга его принадлежит греческому искусству V-го столетия. В Египте, Ассирии и греческом примитивном искусстве человеческие фигуры в статуях и барельефах стоят на земле обеими ногами; то же самое мы видим еще на эгинских фронтонах. Сначала отказались от этой тяжелой позы ради фигур в движении, как, например, в статуе Мирона Дискобол; Поликлет же ввел в фигуры, изображенные в состоянии покоя, позу, которую можно назвать „позой свободно стоящей ноги". Самым прекрасным примером такой позы может служить бронзовая фигура амазонки, находившаяся в Ефесе; до нас дошло несколько мраморных ее копий (рис. 56). Тип этих мужественных воительниц был в большом ходу в греческом искусстве V-го века, благодаря легендам, по которым они являлись из Азии, чтобы померяться силами с греками; битвы греков с амазонками были явным намеком на войны Греции с персами. Женский тип амазонки соответствовал мужскому типу борца и способствовал созданию, на-ряду с типами богинь, чисто человеческого идеала женской силы. Идеал этот был осуществлен Поликлетом с таким совершенством, что до самого конца античного мира все статуи амазонок были в зависимости от его статуи; он сделал для создания типа амазонки то, что сделал Фидий для типа Зевса.

Рис. 54.—Голова копии Дискобола Мирона. Палаццо Ланчелотти в Риме.



Рис. 55.—Копия Дорифора Поликлета. (Музей в Неаполе, клише Алинари во Флоренции).





Рис. 56 a, b, c.—Атлеты и амазонка Поликлета (Неаполь, Британский музей, Ватикан).

Поликлет и Мирон были современниками Фидия; если я назвал их прежде него, то сделал это потому, что они теснее связаны с архаическими традициями, в особенности, остатком холодности, на которую я уже указывал. Сам Фидий не вполне успел освободиться от этих традиций, и слава его заключается, главным образом, в том, что сам он был самым высоким выражением архаизма, подобно тому, как Рафаэль был самым совершенным выражением Ренессанса. Эволюция искусства не может остановиться; говорить о совершенстве искусства было бы заблуждением и значило бы осудить его на постоянное воспроизведение одних и тех же образцов, то-есть отказаться от прогресса. Роль гениального художника заключается скорее в том, что он, давая окончательную форму идеям своего времени, тем самым готовит путь для новых стремлений.

БИБЛИОГРАФИЯ.—M. Colignon, Histoire de la Sculpture grecque, т. I (до Парфенона), Paris 1892; E. Gardner, Handbook of Greek Sculpture, 2 изд., London 1905; G. Perrot, Histoire de l'Art, t. VIII, Paris 1903 (до персидских войн); H. Lechat, Au Musée de l'Acropole, Lyon 1903; La Sculpture attique avant Phidias, Paris 1905 (cf. Collignon, Journ. des Sav., 1906, p. 121); A. Furtwaengler, Aegina, 2 vol., München 1905; A. Joubin, La Sculpture grecque entre les Guèrres médiques et l'époque de Péricles, Paris 1901; A. Furtwaengler, Masterpieces of greek Sculpture, trad. par E. Sellers, London 1895; Die antiken Gemmen, t. III (третий том один только нужен для этой лекции), Leipzig 1900; A. Mahler, Polyklet, Leipzig 1902; F. Studniczka, Kalamis, Leipzig, 1907; S. Reinach, Têtes antiques idéales ou idéalisées, Paris 1903; Répertoire de la Statuaire, t. I—III, Paris, 1897—1904 (14.000 гравюр в контурах статуй и групп греческих статуй, с ссылками на лучшие издания и полной библиографией); Répertoire de reliefs, Paris 1909.—О Гермесе Алкамена, копия которого, снабженная надписью, была открыта в Пергаме, см. Alterthümer von Pergamon Berlin 1908, t. VII, p. 48.—О раскопках Афинской Французской школы (l'École française d'Athènes) в Дельфах см., кроме Guide Joanne (изд. 1909 г.), Th. Homolle, Gazette, II, p. 441; Bulletin de Corresp. hellénique, 1900, p. 427, 616; L'Aurige de Delphes (Monuments Piot, t. IV, p. 169); G. Perrot, Histoire de l'art, t. VIII, p. 336—392 (так-называемая книдская сокровищница, небольшой храм с кариатидами, украшенный архаическими барельефами). О назначении этого здания и о реставрации см. Rev. archéol., 1909, I, p. 138, и Homolle, Sculptures de Delphes Paris 1910 (t. I).

ШЕСТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ФИДИЙ И ПАРФЕНОН.

Приблизительно между 460-м и 435-м годами Перикл сделался вождем афинской демократии, и в руках его сосредоточилась вся казна афинского государства. То была эпоха истинной диктатуры красноречия. Этот обаятельный человек сочетал в себе с крупными недостатками страстную любовь к прекрасному; его инициативе обязаны мы одним из самых прекрасных творений в мире—Парфеноном (рис. 57—59).

Рис.57.—Вид реставрированного Акрополя в Афинах. Слева направо Эрехфейон, колоссальная статуя Афины Промахос, работы Фидия, Парфенон, Пропилеи, храмы Афины Ευαγαη и Нике Аптерос. По Springer и Mihcaelis, Kunstgeschichte, изд. Зеемана.

Другом и советником Перикла во всем, что касалось украшения Афин, был скульптор Фидий. Окруженный целой толпой художников, из которых некоторые, как, например, архитекторы Иктин и Калликрат, были людьми в высшей степени выдающимися, Фидий руководил всеми работами и наблюдал за ними. Его положение было похоже на то, какое занимал Рафаэль при папе Льве X во время создания Стансов и Ватиканских Лож. Подобно Рафаэлю, Фидий не был автором всех работ, задуманных им; но он оставил на них неизгладимую печать своего гения.

Богиней покровительницей Афин была Афина Парфенос, т.-е. Дева; поэтому ее храм, который в то же время был ее жилищем, назывался Парфенон. В Акрополе был старинный Парфенон, построенный из камня и разрушенный в 480 г. персами. Перикл решил построить другой, более обширный и роскошный. В течение двадцати лет каменоломни Аттики доставляли лучший свой мрамор тысячам рабочих и художников. Работы, которым благоприятствовало сравнительно мирное время, были окончены в 435 г. Вскоре после этого приступили к восстановлению из мрамора небольшого храма Посейдона, Афины Полиас и Эрехфея. Этот храм находился к северу от Парфенона (рис. 60); он был окончен лишь около 408 г. через



Рис. 58.—Вид Парфренона

двадцать лет после смерти Перикла. В это время Пелопонесская война уже расстроила благосостояние Аттики и набросила мрачный покров на конец века.

Все парижане, видевшие церковь Магдалины (la Madeleine), имеют понятие о внешнем виде греческого храма. Он представлял собою прямоугольный дом, с дверьми, но без окон, окруженный со всех сторон одним или несколькими рядами колонн, которые поддерживают крышу и словно стоят на страже вокруг жилища бога (целла). На двух меньших сторонах храма крыша образует треугольники, которые называются фронтонами; они бывают иногда украшены статуями. Стена дома вверху украшается барельефами, которые образуют фриз. Когда храм построен в дорическом стиле, как, напр., Парфенон, то верхняя часть архитрава, лежащая на колоннах, делается из плит с тремя вертикальными желобками. Эти плиты называются триглифами; они чередуются с плитами гладкими или украшенными рельефами: это метопы (рис. 59).



Рис. 59.—Угол Парфенона по Springer und Michaelis, изд. Seemann'a. (Рисунок Нимана).

Греческая архитектура знала три ордена, т.-е. три главных типа колонн. Самый древний тип, к которому относятся: Парфенон, храм Зевса Олимпийского, храм Афайи на Эгине, храмы в Сицилии и южной Италии (в Селинунте, Агригенте и Пестуме), называется дорическим, потому что древние приписывали его изобретение дорянам. В дорическом ордене колонна невысока и увенчана очень простой капителью, которая состоит из постепенно расширяющейся части, называемой эхином, и четыреугольной плиты—абака. В ионийском ордене, главные памятники которого находятся в Малой Азии, в Ефесе и в Приене (прекрасный образчик имеется также в афинском Акрополе, рис. 61), колонна тоньше и заканчивается капителью наподобие подушки с завитками. Наконец, коринфский орден, очень распространенный в римскую эпоху, в эпоху Ренессанса и в наше время (церковь Ла-Мадлен, Бурбонский дворец и т. д.), отличается колонной, увенчанной капителью, образующей корзину с аканфовыми листьями.

Рис. 60.—Портик кариатид в Афинском Эрехфейоне. (лише Giraudon'a).

Как дорический, так и ионийский ордены образовались из деревянных построек. Колонна в начале представляла собою простой столб, поддерживавший балки. Чтобы лучше поддерживать балку, верхушка колонны прикреплялась к ней при помощи четыреугольной плиты или подушки, и из этой утолщенной части впоследствии образуется капитель. Коринфская же капитель была создана в ту эпоху, когда греческое

искусство уже забыло требования, предъявляемые деревянной стройкой; разве могла бы иначе прийти в голову мысль, что тяжесть может поддерживаться букетом из листьев?

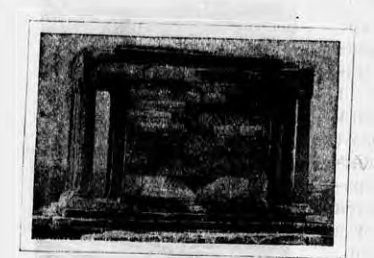


Рис. 61.—Храм Нике Аптерос в Акрополе; боковой вид.

Дорический орден дает впечатление прочности и мужественной силы в противоположность несколько хрупкому и женственному изяществу ордена ионийского. Коринфский орден выражает идею роскоши и блеска. Одним из самых блестящих доказательств гения Греции является то, что эпоха Возрождения и современное искусство не сумели создать нового ордена; наша архитектура продолжает пользоваться сокровищами греческих орденов, которые допускают самые разнообразные сочетания.

Самое удивительное, что́ есть в Парфеноне, это, пожалуй, правильность пропорций. Отношение между высотою колонн, их толщиною, величиною фронтонов и другими деталями храма определено так точно, что целое не кажется ни слишком легким, ни слишком тяжелым, и все линии сливаются так гармонично, что дают впечатление одновременно и изящества и силы. Не менее удивительно и техническое совершенство постройки. Большие глыбы мрамора и барабаны колонн соединены и прилажены при помощи металлических болтов и гвоздей, но без цемента, при чем скрепы сделаны так точно, как в самой тонкой ювелирной работе. Никогда современное искусство, которое в изобилии пользуется цементом, не было в состоянии соперничать с мастерами Иктина.



Рис. 62.—Группа парк с фронтона Парфенона. (Британский музей).

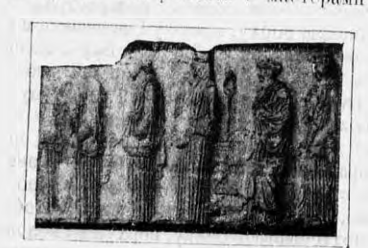


Рис. 63.—Процессия молодых афинянок. (Фрагмент Парфенонского фриза в Британском музее).

Теперь Парфенон превратился в развалины. Греки устроили там церковь; в 1687 г. взрыв разрушил Парфенон, а в 1803 г. лорд Эльджин похитил из него бо́льшую часть его скульптур, которые теперь составляют гордость Британского музея. Но эти развалины все же остаются шедевром и служат местом паломничества для человечества.

Со стороны моря к Парфенону вел великолепный портик, Пропилеи. Он был украшен живописью, которая теперь исчезла. Лучше сохранился маленький храм

Посейдона и Эрехфея к северу от Парфенона; он имеет сбоку портик, в котором в виде колонн архитектор поставил женские фигуры; их в древности называли кариатидами: предполагали, что они изображают молодых девушек, взятых в плен в



Рис. 64.—Всадники фриза в Парфеноне, изображающего Панафинеи. (Британский музей), клише Mansell'я в Лондоне).



Рис. 65.—Зевс, Аполлон и Пейфо. (Фрагмент фриза Парфенона в Афинах).

городе Карии в Лаконии (рис. 60). После 1830 г. при помощи обломков, открытых в одном турецком укреплении, стало возможным восстановить другой маленький ионийский храм, храм бескрылой богини Победы (Нике Аптерос), который расположен в передней части Пропилеев (рис. 61).

На фронтонах Парфенона было изображено рождение Афины и спор Афины с Посейдоном из-за обладания Аттикой (рис. 62). На метопах была скульптурно изображена борьба кентавров и лапифов. Содержанием фриза служила процессия во время главного праздника богини—Панафиней, когда молодые девушки самых знатных фамилий, одетые в длинные хитоны с вертикальными складками, шли возлагать на статую Афины новую сотканную для нее одежду. Эти молодые девушки, несущие различные предметы, идут в торжественной процессии, в которой участвуют матроны, воины, всадники, старцы и юноши, сопровождающие жертвенных быков; они приближаются к группе, где изображены боги; эта часть находится в центре восточного фриза, который, к счастью, сохранился лучше всего из дошедшего до нас (рис. 63—66).



Рис. 66.—Голова Пейфо. Восточный фриз Парфенона. (Афинский музей).

Внутри храма находилась хризэлефантинная, т.-е. сделанная из золота и слоновой кости, статуя Афины, изображенная стоя. Эта статуя, вместе со статуей сидящего Зевса, тоже сделанной из золота и слоновой кости и находившейся в храме в Олимпии, является, по словам древних, шедевром Фидия. Обе эти статуи погибли, но мы можем составить себе представление об Афине Парфенос по маленькой мрамор-

ной копии, открытой в 1880 г. в Афинах близ одной современной школы, называемой Варвакейон (рис. 67). Что касается Зевса, то у нас нет его копий, но очень вероятно, что великолепная мраморная голова в коллекции Якобсена в Ни-Карлсберге (Дания) воспроизводит довольно точно величественный образ бога (рис. 68). Другая Афина Фидия — колоссальная бронзовая статуя в 9 метров высотой—была поставлена перед Парфеноном с северо-западной стороны. Ее называли Афина-Промахос, т.-е. защитница или стоящая на страже. Я полагаю, что ее копия открыта теперь в изящной статуэтке, которая хранится в Бостоне; она была найдена в окрестностях Кобленца, где во времена римской империи стоял легион, носивший название легиона Минервы (рис. 69).

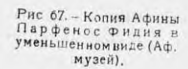


Рис 67. — Копия Афины Парфенос Фидия в уменьшенном виде (Аф. музей).



Рис. 68. Голова Зевса, стиль Фидия. (Музей в Ny Carlsberg, возле Копенгагена).

Наконец, Фуртвэнглер, соединив голову, хранящуюся в Болонье с дрезденским торсом, восстановил восхитительную статую, представляющую мраморную копию с бронзового оригинала; вместе с многими другими учеными он считает ее Афиной Фидия, которую художник сделал по просьбе афинских колонистов на острове Лемносе (рис. 70).

Относительно скульптур Парфенона авторы не говорят нам точно, что они принадлежат Фидию; но достоверно известно, что они были исполнены под его руководством. Составить себе представление об этих шедеврах можно только изучая их слепки в Лувре и в École des Beaux Arts. Я ограничусь тем, что укажу вам на величественную группу трех богинь, изображенную на восточном фронтоне, так-называемых „трех парк“, задрапированных с невыразимою красотою, и еще на несколько других фрагментов Панафиней, приводящих в отчаяние всех художников, пытавшихся подражать им. Маркизу Лаборду в Париже принадлежит в настоящее вре-



Рис. 69. — Статуэтка Афины-Промахос. (Музей в Бостоне).



Рис. 70. — Копия с Афины, приписываемой Фидию. (Дрезденский музей, голова в Болонье). По Фуртвэнглеру Meisterwerke, изд. Giesecke и Devrient.

время голова Артемиды с восточного фронтона Парфенона (рис. 71). На ней вы можете заметить выражение силы в чертах лица и определенный, несколько четыреугольный овал. Эта голова представляет две характерные черты, которые встречаются во всех других лицах того же происхождения: очень маленькое расстояние между веками и бровями и резко выраженные очертания век. Это еще следы архаического стиля. Преобладающим является впечатление спокойной и уверенной в себе силы, которая чувствуется во всех творениях Фидия (рис. 72). Но, помимо спокойствия и силы, в природе человека есть еще многое другое, именно: энтузиазм, мечтательность, страсть, острое или сдержанное страдание. Это и оставалось выразить в мраморе после Фидия; впоследствии мы увидим, каким образом преемники его достигли в этом успеха.



Рис. 71. — Голова Артемиды с восточного фронтона Парфенона. (Коллекция Лаборда в Париже, клише Жиродона).



Рис. 72. — Голова статуи Аполлона, может быть, с Фидия (Музей Терм в Риме).

Я не могу расстаться с Фидием, ученики которого (Агоракрит, Алкамен) работали до первых годов IV века, не сказав вам о шедевре Лувра, о той статуе, которая в 1820 г. была открыта на острове Милосе (рис. 73, 74). В то время, как большинство археологов относят ее к 100 г. до Р. Х., я лично убежден, что она по меньшей мере тремя веками древнее, я даже думаю, что она представляет не Венеру, а богиню моря Амфитриту с трезубцом в вытянутой левой ру-

Рис. 73. — Афродита с острова Милоса (Венера Милосская). (Луврский музей), (клише Жиродона).



Рис. 74. — Голова Афродиты с Милоса (Венера Милосская). (Луврский музей).

ке, и что этот шедевр вышел из школы Фидия. Одним из доказательств, которые я могу привести в защиту этого взгляда, является то, что мы находим в ней все, что отличает гений Фидия, и, наоборот, ничего ему несвойственного. Венера Милосская не отличается ни изяществом, ни мечтательностью, ни страстностью; она сильна и спокойна. Ее красота состоит в благородной простоте и холодном достоинстве, подобно красоте Парфенона и его скульптур. Не по этой ли причине она стала такой популярной, невзирая на тайну ее позы, вызывающей так много споров? Лихорадочные, беспокойные, лишенные душевного мира поколения видят в ней высшее выражение того качества, которого недостает им больше всего,—спокойствия и ясности, и не равнодушной и безличной, но олицетворяющей здоровие тела и духа.

БИБЛИОГРАФИЯ. M. Collignon, Histoire de la Sculpture grecque, т. I и II, Paris 1892, 1897; G. Perrot et Ch. Chipiez, Histoire de l'Art, т. VII, Paris 1898 (греческие ордены, элементы архитектуры); A. Choisy, Histoire de l'Architecture, т. I, Paris 1899; H. Lechat, Le temple grec, Paris 1902; E. Gardner, Handbook of Greek Sculpture, Londres 1896; A. Furtwaengler, Masterpieces of Greek Sculpture, Londres 1895; A. Michaelis, Der Parthenon, Leipzig 1870—1871 (с прилож. тома таблиц); A. Michaelis et A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, 8-е изд., т. I, Leipzig 1907. A. Murray, The Sculptures of the Parthenon, Londres, 1903; H. Lechat, Phidias et la Sculpture du V-e siècle, Paris 1906; Bruno Sauer, Der Labordesche Kopf, Giessen 1903; Das sogenannte Theseion, Leipzig 1899; S. Reinach, Répertoire de la Statuaire, Paris 1897—1904; Têtes antiques, Paris, 1903. — Относительно споров, которые возникли о Венере Милосской, см., наконец, Revue archéologique, 1906, I, стр. 199; там можно найти всю новую библиографию, касающуюся этого вопроса; о времени создания статуи см. Revue des Etudes grecques, 1908, p. 13 sq.

Наиболее замечательные статьи: H. Lechat, L'Acropole d'Athènes Gazette, 1892, II, p. 89; E. Michon, Tête d'athlète (de Bénévent) au Louvre (Monuments Piot, t. I, стр. 77); E. Pottier, La tête au cécryphale (Bullet. de corresp. hellénique, т. XX, 1896, стр. 445 (этюд о женских типах Фидия); S. Reinach, Têtes de l'école de Phidias (Gazette des Beaux-Arts), 1902, II, стр. 449; Le blessé defaillant de Crésilas (ibid., 1905, I, p. 193); Eng. Strong, La tête Humphry Ward au Louvre (Gazette, 1909, I, p. 52); Amelung, Die Athena des Phidias (Oesterreichische Jahreshefte, 1908, p. 169: опровержение гипотезы Фуртвэнглера об Афине Лемносской).

СЕДЬМАЯ ЛЕКЦИЯ.

ПРАКСИТЕЛЬ, СКОПАС, ЛИСИПП.

Пелопоннесская война, начатая Периклом в 432-м году, окончилась в 404-м поражением афинян и взятием Афин. Вслед за этими бедствиями наступила политическая и религиозная реакция; одной из жертв ее пал Сократ в 399-м году. Все же Афины, хотя и побежденные и униженные Спартой, продолжали представлять собой господствующий духовный центр эллинизма, и даже можно утверждать, что в IV-м веке господство их еще более упрочилось и расширилось. Но характер эллинизма, созревший среди тяжких испытаний, изменился. Кроме того, философская школа, основанная Сократом и продолженная Платоном, стала приносить плоды; она учила размышлению, самоуглублению, способствовала глубине и тонкости мысли. Вслед за ясным искусством V-го века наступило искусство рассудочное, самыми блестящими представителями которого были Пракситель и Скопас.



Рис. 75.— Εἰρήνη и Плутон. Копия с группы Кефисодота. (Мюнхенский музей).

Учитель Праксителя, Кефисодот, известен нам по статуе Мира, *Εἰρήνη*, которая держит на руках Плутона (богатство); в Мюнхене находится ее хорошая античная копия (рис. 75). Богиня задумчиво склоняет свою голову к ребенку и глядит на него с нежным участием. Пропорция тела и характер драпировки указывают еще на зависимость ее от школы Фидия; но чувство, которым она проникнута, уже напоминает Праксителя. Εἰρήνη относится, по всей вероятности, к 370-му году до Р. Х.



ис. 76.— Гермес Праксителя. (Музей Олимпии).

Мы имеем подлинное произведение Праксителя, родившегося около 380-го года, найденное в 1877-м году в храме Геры в Олимпии на месте, указанном Павсанием. Это группа, изображающая Гермеса с маленьким Дионисом, которого Зевс поручил его заботам (рис. 76, 77). Сходство концепции этой группы с группой Кефисодота было давно замечено. Но в Гермесе чув-

ствуется бо́льшее освобождение от традиций Фидия. Мы видим в нем почти женскую грацию, сосредоточенность духовной жизни, которая представляет совершенно новое явление в искусстве. Эта статуя полна красоты, о которой не дают представления ни фотографии, ни слепки. При внимательном взгляде на голову мы заметим две характерные особенности, которые отличают ее от всех голов V-го века: шапка волос, переданная с живописной свободой, и желание подчеркнуть контраст ее шероховатой поверхности с гладким телом, затем выпуклый лоб и глаза, глубоко лежащие в орбите, — внешние признаки работы мысли.

Рис. 77. — Голова Гермеса Праксителя. (Музей в Олимпии).



Рис. 78. — Силен с маленьким Дионисом. (Верхняя часть Луврской группы, приписываемой Праксителю).

Многочисленные копии римской эпохи сохранили для нас, по крайней мере, в общих чертах другие произведения Праксителя: Силена (рис. 78), Сатира, двух Эротов, предполагаемую Артемиду (рис. 79), одного Зевса, двух Дионисов и одного Аполлона. В античном мире самой знаменитой статуей было изображение нагой Афродиты, входящей в воду; она долго служила предметом восхищения в храме богини в Книде. К несчастью, дошедшие до нас копии довольно посредственны (рис. 80); но лорд Леконфильд в Лондоне обладает головой Афродиты, которую, судя по тонкости работы и удивительному изяществу выражения, можно считать очень близкой оригиналу великого афинского художника (рис. 81). Мы видим в ней ясно выраженными характерные черты женского типа, как их понимал этот благородный и чарующий гений. Овал лица из круглого превратился в удлиненный; глаза полузакрыты с тем особым выражением, которое древние называли „влажным взором“; брови очень мало подчеркнуты, и нижнее веко сделано так мягко, что незаметно сливается с окружающими планами. Волосы, подобно волосам Гермеса, сделаны свободными прядями; общее обнаруживает заботу о светотени, смягченной игре теней и света, в которой нет ни малейшей резкости и сухости. В этом заметно влияние живописи на скульптуру. Живопись Аттики нам неизвестна; но так как древние

Рис. 79. — Артемида, называемая Дианой из Габий, приписываемая Праксителю. (Луврский музей).

хвалили ее произведения наравне с скульптурными, можно думать, что она создала истинные шедевры. В то время как самый известный живописец V-го века, Полигнот, был более рисовальщиком, чем колористом, художники IV-го века, Паррасий, Зевксис и Апеллес, были, главным образом, колористами. Если бы их картины сохранились, мы нашли бы в них, вероятно, больше сходства с Корреджо, чем с Мантеньей или Беллини. Изящная мягкость головы, подобной Афродите лорда Леконфильда, действительно, напоминает нам Корреджо; мы видим в ней в высшей степени живописное свойство, то, что итальянцы называют sfumato, воздушную мягкость, как бы расплывчатость тонов.



Рис. 80. — Голова с античной копии Книдской Афродиты Праксителя (Ватикан, клише Алинари).

До нас дошло несколько голов резца Скопаса с фронтонов Тегейского храма (около 360 года). Внимательное изучение этих фрагментов помогло найти тот же стиль в большом количестве римских мраморов, копий с произведений Скопаса. Представление о нем мы можем составить себе по двум головам, из которых одна—героя с Тегейского фронтона, а другая—безбородого Геракла (рис. 82). Удлиненность лица подчеркнута меньше, чем у Праксителя, но глаза лежат более глубоко, и брови образуют заметную выпуклость, которая отбрасывает на глаза дугообразную тень. Эта черта, соединенная с резко подчеркнутым изгибом губ, придает головам Скопаса страстное и почти скорбное выражение; мы чувствуем в них силу побежденного желания, жажду неудовлетворенного стремления.



Рис. 81. Голова Афродиты. Коллекция лорда Леконфильда в Лондоне).

Таковы отличительные черты Скопаса. Пракситель умел передать в мраморе томную мечтательность; Скопас первый выразил в нем страсть.

Третий великий художник IV-го века, Лисипп, был моложе своих предшественников. Он был придворным художником Александра Великого и делал статуи, главным образом, из бронзы, в то время как Пракситель и Скопас ваяли из мрамора. Лисипп родился в Сикионе, в Пелопоннесе; он утверждал, что у него не было иных учителей, кроме природы и Дорифора Поликлета, изображения борца, слывшего к а н о н о м красоты. Поликлет, как я



Рис. 82. — Головы школы Скопаса (в Афинах и Флоренции).

уже упоминал, был родом из Аргоса. Таким образом, искусство Лисиппа является как бы дорической реакцией против аттического искусства, которое отводило слишком много места чувству и могло казаться слишком приторным и чувственным. Лисипп изменил канон Поликлета, т.-е. предания V-го века, и придал ему характер большего изящества, удлинив тело до длины почти восьми голов (вместо прежних семи), подчеркнув сочленения и мускулатуру в ущерб их мясистым покровам. Его лица не выражают ни мечтательности ни страсти; они отличаются просто нервностью и утонченностью. В Ватикане имеется копия лучшей его статуи, борца—Апоксиомена, который скребком счищает с руки масло и пыль палестры (рис. 83, 84). Возможно, что знаменитый Боргезский борец, находящийся теперь в Лувре, является копией с Лисипповского оригинала; подпись „Агасий Эфесский“ на этой немного холодноватой статуе сделана копиистом (рис. 85). Найденная в Дельфах статуя борца, слепок с которой находится в Лувре, представляет собою свободную копию утраченной бронзовой статуи Лисиппа. Наконец, несколько статуй Геракла и Александра сделаны с оригиналов того же художника. Я предложил бы считать его также творцом женской статуи, существующей во многих копиях; к ним относится и так-называемая Венера Медицейская (рис. 85а); лучшая из них, хранящаяся в Дрезденском музее, была найдена в Геркулануме (рис. 86, 87). Тип этой женщины, в которой много сходства с головой Апоксиомена, представляет собою одно из самых прекрасных творений античного искусства; она задрапирована с такой простотой и благородством, что служит предметом подражания и в наши дни.



Рис. 83.—Копия Апоксиомена Лисиппа. (Ватиканский музей, клише Андерсона).



Рис. 4.—Голова Апоксиомена Лисиппа. (Ватиканский музей).

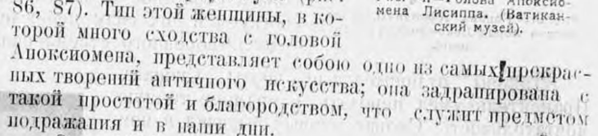




Рис. 85.—Атлет, называемый Боргезским борцом. (Луврский музей).

Около 340-го года четыре скульптора, Скопас, Бриаксис, Леохарес и Тимофеас, принимали участие в украшении галикарнасского мавзолея, который карийская царица Артемисия воздвигла в память своего супруга, Мавзола. Благодаря раскопкам, сделанным Ньютоном в 1857-м году, Британский музей обладает целой серией статуй и барельефов, которые некогда украшали этот мавзолей. Этот памятник венчают две великолепные статуи, изображающие Мавзола и Артемисию (рис. 88). Изображение Мавзола является одним из самых древних из дошедших до нас портретов, и он тем более

замечателен, что моделью для него послужил не эллин, но кариец, то-есть полуварвар. Лепка складок искусно подчеркивает игру света и тени и приближается уже к шедевру античной драпировки, Нике Самофракийской.

Барельефы мавзолея изображают борьбу греков с амазонками; очень поучительно сравнить их с парфенонским фризом. В них мы видим черты нового искусства, любовь к живым и неожиданным движениям, искание эффектного и живописного, изящество, не исключающее силы, но иногда достигающее утонченности (рис. 89).

Рис. 85а — Венера Медицейская. Флоренция, музей Уффици (Клише Алинари во Флоренц.).



Рис. 86. — Копия Мнемосины (?) Лисиппа. (Дрезденский музей).

Уже древние находились в сомнении, приписать ли Скопасу или Праксителю знаменитую группу Ниобеи с детьми, жертвами стрел Аполлона и Артемиды. Сохранились античные копии различного достоинства некоторых фигур и всей группы; они хранятся во Флоренции, в Риме, в Лувре и в других местах. Если судить по копиям, то оригиналы их должны были принадлежать Скопасу. В центре находилась Ниобея с самой младшей дочерью; копия этой группы хранится во Флоренции (рис. 90). Сюжет, трагичнее которого трудно что-либо представить себе, мать, на глазах которой убивают ее дочь, изображен с простотой, полной благородства; еще нет и намека на физическое страдание, на болезненные судороги Лаокоона (рис 90). Ребенок, прижавшийся к матери, является восхитительным созданием искусства. Ее прозрачная туника, облепляющая ее молодое тело тысячами мелких складок, обнаруживает влияние живописи на скульптуру. На Нике Самофракийской мы тоже встретим прозрачную и в то же время лежащую складками тунику. Другая прекрасная фигура из группы ниобид, отличная копия которой хранится в Ватикане, напоминает нам также Нике Самофракийскую; здесь сходство заключается, главным образом, в живописно брошенной драпировке.

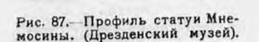


Рис. 87.—Профиль статуи Мнемосины. (Дрезденский музей).



Рис. 88.—Артемисия и Мавзол. Статуи Галикарнасского Мавзолея Брит. музей). Кл. Леви и сын).

Время создания Нике Самофракийской, которой имеет счастье обладать Лувр, известно нам довольно точно: она была изображена играющей на трубе на корме галеры в память морской победы, одержанной в 306-м году возле Кипра Деметрием Полиоркетом над флотом Птоломея (рис. 91). В то время в греческой скульптуре господствовало два направления: школы Лисиппа и Скопаса; эта статуя принадлежит школе Скопаса. Благодаря неудержимому порыву и победоносной энергии, трепету жизни, одушевляющей мрамор, удачному контрасту между развевающейся мантией и прилегающей к торсу и бедрам тунике, эта статуя является одним из самых прекрасных выражений движения, которое оставило нам античное искусство. Скульптор передал в ней не только силу мускулов, торжествующее изящество, но выразил в ней даже порыв морского ветра, который почувствовал Сюлли Прюдом в таком же окрыленном стихе:



Рис. 89.—Сражающиеся греки и амазонки. Барельеф на фризе Галикарнасского Мавзолея. Британский музей).

Un peu du grand zéphir qui souffle à Salamine...

В Книде была найдена Ньютоном статуя в натуральную величину, изображающая Деметру в трауре по своей дочери, похищенной Плутоном; она теперь находится в Британском музее (рис. 92). Произведение это относится, приблизительно, к 340-му году до Р. Х. и в нем заметно двойное влияние: Праксителя и Скопаса. Ее часто сравнивали со Скорбящей Богоматерью, Mater dolorosa, образ которой так часто встречается в искусстве Ренессанса. Но если мы вглядимся в нее внимательнее, то увидим, что различие глубже сходства. Скорбь языческой матери сдержана и мало проявляется вовне; она не бросается нам в глаза, мы скорее угадываем ее. Мы увидим, что древние после IV-го века не отступали перед реальным изображением самого сильного физического страдания; но моральную скорбь они изображали сдержанной и смягченной. Изображение, подобное Mater dolorosa Рогира-ван-дер-Вейдена, совсем чуждо античному искусству.



Рис. 90. Ниобея с младшей дочерью. (Музей во Флоренц.).



Рис. 91.—Нике (Победа) Самофракийская. (Луврский музей).

Эта сдержанная грусть составляет очарование многих надгробных стел, которые принадлежат к числу самых тонких и чистых произведений анонимных авторов IV-го века (рис. 93—95). Горе близких выражено с такой сдержанностью, что иногда можно ошибиться и подумать, что они изображают мертвых, соединившихся с родственниками своими в блаженных Полях Елисейских. Выражение отчаяния никогда не встречается; позы, так же как и выражение лиц, спокойны; и только легкий наклон головы обнаруживает сокровенную мысль скульптора. Как один из самых прекрасных образчиков этого рода памятников, мы можем назвать одну афинскую стелу: на ней мертвая изображена сидящей на стуле и вынимающей украшение из маленькой шкатулки, которую перед ней держит ее служанка (рис. 93). Это опять изображение усопшей в одном из обычных ее занятий земной жизни: в нем нечего искать мистического смысла или обещания блаженной загробной жизни. С какой истинно-аттической тонкостью соткан покров грусти, окутывающий эти очаровательные фигуры! Как благороден этот траур без слез, который целомудренно сдерживается и над недавно закрытой могилой вспоминает улыбку дорогой усопшей! У нас, к счастью, есть много путей, чтобы проникнуть в глубину аттического духа. Мы можем читать Эврипида и Платона, Ксенофонта и Исократа, фрагменты Менандра, мы можем смотреть на сотни статуй и раскрашенных ваз. Но ничто, даже лучшие страницы Платона, не может так сроднить нас с античным миром, дать глубоко почувствовать тонкий вкус,



Рис. 92.—Деметра Книдская. (Британский музей).



Рис. 93.—Надгробная стела в Гегезо. (Музей в Афинах). (Клише Жиродона).



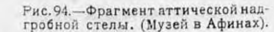


Рис. 94.—Фрагмент аттической надгробной стелы. (Музей в Афинах).



Рис. 95.—Фрагмент надгробной аттической стелы. (Музей в Афинах).

красоту оттенков, как прогулка по кладбищу, где весной вместе с благоуханием тмина и мяты мы вдыхаем аромат единственного и бессмертного цветка человеческого гения, гения Аттики.

БИБЛИОГРАФИЯ. — M. Collignon, Histoire de la Sculpture grecque, t.
II, Paris 1897 (детали о Галикарнасском Мавзолее, Ниобидах и т. д.); E. Gardner et S. Reinach,
сочинения, указанн. в библиогр. к 6-й главе; Klein, Praxiteles, Leipzig 1898; Praxite-
lische Studien, Leipzig 1899; G. Perrot, Praxitèle, Paris 1905; B. Graef, Roemische
Mittheilungen, t. IV (1889), p. 189 (о Скопасе); G. Mendel, Fouilles de Tegée
(Bul. de corr. hellénique, 1901, p 241); Th. Homolle, Lysippe et l'ex-voto de
Daochos (à Delphes, Bulletin, 1899, p. 421); M. Collignon, Lysippe, Paris 1905; W.
Hyde, Lysippus (American Journal, 1907, p. 396); S. Reinach, Strongylion (Revue
archéol., 1904, I, p. 28); Le type féminin de Lysippe (ibid., 1900; II, p. 308; о статуе
из Геркуланума, хранящейся в Дрездене); A. Mahler. La Vénus de Médicis (C. R.
de l'Acad., 1905, p. 623); O. Rayet, Monuments de l'art antique, t. II, pl. 64 (об „Apece
Боргезе“); C. B. Stark, Niobe und die Niobiden, Leipzig 1863; A. Furtwaengler et H.
L. Ulrichs, Denkmaeler griechischer und roemischer Skulptur, 2 изд.,
München 1904; P. Gardner, Scuptured tombs of Hellas, London 1896. — Влияние
живописи: P. Girard, La peinture antique, Paris, s. d.; A. Michaelis, Von griechischer
Malerei (Deutsche Revue, 1903, p. 210).

ВОСЬМАЯ ЛЕКЦИЯ.

ГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПОСЛЕ АЛЕКСАНДРА.

В 336-м году до Р. Х. Александр Македонский наследовал своему отцу Филиппу; ему было только двадцать лет. После того, как он привел в Греции к концу дело, начатое его отцом, взял и разрушил Фивы, покорил Афины, он последовательно завоевал Малую Азию, Сирию, Египет, Персию, Бактрию, север Индии и умер в Вавилоне в 323-м году. Его полководцы разделили между собою всю его громадную империю и распространили греческую цивилизацию от берегов Нила до Окса (нынешняя Аму-Дарья) и Инда. Индия, получившая начатки своего искусства из Персии, сделалась тогда ученицей Греции, но ученицей капризной, темперамент которой, чуждый всяких правил и всякой меры, должен был создать совершенно иной стиль.

Последствия завоеваний Александра были огромной важности для эллинизма и для греческого искусства. Афины перестали быть его центром; наследниками их в интеллектуальном отношении явились в Египте—Александрия Птоломеев, в Сирии—Антиохия Селевкидов, в Малой Азии—Пергам Атталидов. Оторванный от родной почвы, сделавшийся почти всемирным, эллинизм потерял в чистоте столько же, сколько выиграл в распространенности. В то же время изменился и политический режим: место маленьких греческих государств с их свободными городами заступили восточные монархии с потомственным престолонаследием и почти абсолютные. Искусство работало, главным образом, для своих властителей, для новых столиц, которые они хотели украсить; оно часто стремилось ослепить просто громадными размерами, великолепием и рассчитывало чаще на эффект, чем на совершенство формы и работы.

Эллинистической эпохой в отличие от эпохи эллинской называется период времени между смертью Александра (323) и завоеванием Египта римлянами (30). Искусство развивалось в эту эпоху очень быстрым темпом и претерпело полное превращение, на которое нельзя смотреть как на упадок, потому что в нем появились и развились новые элементы, унаследованные современным искусством. После спокойной силы (Фидий), томного изящества (Пракситель), страсти (Скопас), утонченности и нервности (Лисипп), оставалось еще выразить физическое страдание, агонию, бессвязные и хаотические движения души и тела; и это в совершенстве выполнили родосская и пергамская школы.

Но это еще не все. После того, как искусство создало типы богов и героев, изваяния амозонок и борцов, оно должно было выучиться еще изображать отдель-

ного человека, индивидуум, создать портрет; оно должно было включить в свою область людей, которые были не богами и не эллинами, дать реальное и живописное изображение варваров, эфиопов и галлов. Это и было сделано, главным образом, в Пергаме и Александрии. Жанровая скульптура, которая интимно трактует безыскусственные сюжеты, едва существовала; александрийцы развили ее, следуя образцам искусства древнего Египта. Наконец, кроме богов и людей, существовала еще природа, которой до сих пор слишком пренебрегали; художники эпохи эллинизма научили мир искусству пейзажа; сельские наивные сцены появились не только в живописи, но и в барельефах и статуях. Все эти интересные нововведения, весь этот прогресс был совершен в течение меньше чем двух столетий. Эпоха, видевшая это, была одной из самых великих эпох человеческого духа.



Рис. 96.—Галл, убивающий жену и себя. Бывшее собрание Людовизи. (Музей Терм в Риме).

Из эллинистических центров в настоящее время наиболее известен Пергам (к северу от Смирны). Около 240-го года до Р. Х. царь Аттал отбросил галлов, наводнивших Малую Азию после разрушения Дельф в 279-м году. В память этих побед он заказал бронзовые статуи, изображающие побежденных галлов. В XVI-м столетии в Риме были найдены мраморные копии некоторых из них; самыми большими из них были статуя галла, убивающего себя и жену, и знаменитая статуя, называемая Умирающий гладиатор (рис. 96, 97). На самом деле, это галл, потому что у него на шее веревка и в его наружности, равно как и в его щите и роге, нет ничего греческого. Умирающий галл—произведение одновременно и реалистическое, и трагичное: греческий скульптор—он назывался Эпигоном—сочувствовал этому храброму и сильному варвару, которого неудержимая жажда приключений привела к смерти в столь далекой от его родины стране. Приемы ваятеля имеют много общего с изображением Борца в Лувре и позволяют отнести Галла к школе Лисиппа. Позже, после новых побед, около 166-го года, другой пергамский царь, Евмений II, воздвиг в пергамском Акрополе посвященный Зевсу колоссальный алтарь из белого мрамора, обломки которого были найдены немецкой археологической миссией. Основание этого алтаря украшено фризом, на котором горельефом изображена битва богов с гигантами (рис. 98). В глазах эллинов здесь был намек на современные события; легендарные гиганты были галлами, а богами были азиатские греки.



Рис. 97.—Умирающий галл. (Капитолийский музей в Риме). (Клише Андерсона).

Метров сто этого фриза, на котором фигуры изображены высотою в два метра, были выкопаны между 1880-м и 1890-м годами и перевезены в Берлинский

музей. Это самое внушительное из декоративных произведений, оставленных нам античным миром; первое впечатление при виде этих колоссальных изваяний—ослепляющее. При внимательном изучении начинают выступать недостатки — наклонность к слишком сильным выпуклостям, однообразие в выражении движения и силы; но сколько законченного, какая уверенность резца, какое богатство мотивов! Если бы мы захотели найти нечто подобное в современном искусстве, мы могли бы назвать разве лишь отдельные фигуры или группы, Милона Пюже (Puget), Марсельезу Рюда (Rude); но такого ансамбля не дал нам ни Ренессанс, ни искусство XIX века. Нельзя себе представить ничего величественнее, чем фигура борющегося Зевса, более трогательного, чем поверженный на землю гигант, за которого вступается его мать Гея (Земля), наполовину выходящая из почвы, чтобы остановить руку Афины. Одно из немалых достоинств пергамского искусства заключается в его умении прославлять победы, не отказывая при этом в симпатии к побежденным.



Рис. 98.—Афина, низвергающая гиганта. Фрагмент Пергамского фриза. (Берлинский музей). (Клише Леви и сына).



Рис. 99.—Лаокоон с сыновьями. (Ватиканский музей).



Рис. 100.—Аполлон Бельведерский. (Ватиканский музей).



Рис. 101.—Голова Аполлона (Британский музей). (Прежде находилась у графа Пурталеса).

Это красноречие физического страдания, столь трогательное в выражении молодого гиганта (рис. 98), доведено еще до большей силы в знаменитой группе Лаокоона (теперь в Ватикане), творении трех родосских скульпторов, изваявших его около 50-го года до Р. Х. (рис. 99). Теперь, когда мы знаем чудеса великого аттического искусства, Лаокоон не кажется нам, как во времена Лессинга, самым высшим выражением греческого гения; но, во всяком случае, он самый трагический

и самый трогательный. Троянский жрец, которого обвивают змеи, видит, как гибнут с ним рядом два его сына, и умирает с криком отчаяния на устах. Некоторые утверждают, что это чисто физическое страдание, и это критическое замечание, которое может показаться тонким, получило большое распространение. Но разве в Лаокооне, кроме страдания умирающего человека, не чувствуется еще горе отца? И почему к страданиям Лаокоона мы должны относиться с меньшим сочувствием, чем к страданиям мучеников, которые так охотно изображает современное искусство? Очень моден теперь род снобизма, который состоит в порицании греческого искусства после Фидия и итальянского—после Рафаэля: наименьший недостаток тех, кто разделяет этот взгляд, заключается в полном непонимании эволюции искусства. Если бы греческое искусство завершилось фронтонами Парфенона, оно было бы таким же неполным, как искусства Ассирии и Египта: мы можем оценить его несравненное величие, только восхищаясь одновременно произведениями его детства, юношества и зрелого возраста.



Рис. 102.—Кентавр и Эрот. (Луврский музей). (Клише Жиродона).

Тот же предрассудок тяготел с середины XIX-го века над знаменитым Аполлоном, украшающим Бельведер Ватикана (рис. 100). Это копия бронзовой статуи, которая, вероятно, была сделана через несколько лет после смерти Александра; оригинал ее без убедительных доказательств приписывают Леохаресу, одному из художников, которые под руководством Скопаса украшали Мавзолей. Тело Аполлона представляет полный контраст с телами богов и героев пергамского фриза. Там все мускулы подчеркнуты, как будто художнику доставляло особое удовольствие изображать их возможно выпуклее; здесь скелет покрыт только мускульной тканью и эпидермой; искание изящества преобладает над выражением силы. Характерные черты лица Аполлона Бельведерского указывают на происхождение его из школы Скопаса. Бог только что пустил стрелу, и взгляд его гневен; но в нем в то же время видны страстность и беспокойство. Боги в эллинистическом искусстве потеряли свое олимпийское спокойствие; даже побеждая и сознавая свое всемогущество, они все же испытывают беспокойство.

Эти черты еще яснее выступают в восхитительной голове Аполлона, прежде находившейся в Париже и перешедшей потом из коллекции Пурталеса в Британский музей; в ней заметны черты как будто семейного сходства с Аполлоном Бельведерским (рис. 101). Почему же Аполлон Пурталеса страдает? Волнует ли его музыкальный восторг? На этот вопрос никто еще не

Рис. 103.—Фрагменттак называемого саркофага Александра Великого. (Музей в Константинополе).

мог дать удовлетворительного ответа. Но какая пропасть между этим страданием или беспокойством, искажающим черты прекрасного лица, и сдержанной грустью Деметры Книдской! Здесь греческое искусство достигает предела языческой эстетики, предела, которое не задумало перейти современное искусство, изображая Богоматерь и Иоанна в слезах у подножия Креста.

Голова старика с выражением страдания на лице, из музея Баррако в Риме, наверное, возбудила бы массу противоречивых мнений, если бы в ней не узнали копию головы кентавра, которого мучает Эрот,—эллинистическая группа, в копии хранящаяся в Лувре (рис. 102). Но Эрот не причиняет Кентавру никакого физического мучения; он только символизирует страдание любви. Таким образом, несчастная или неудовлетворенная страсть накладывает печать на черты лица подобно змеиным укусам Лаокоона. Совершенствуясь в передаче сильных и мучительных эмоций, эллинистическое искусство ищет для них мотивы даже в изящной греческой мифологии; оно ищет в них случая показать свое превосходство и заинтересовать и пробудить чувство симпатии.



Рис. 103a. — Фрагмент саркофага, называемого „саркофагом плакальщиц" (Константинопольский музей).

В эллинистическую эпоху было воздвигнуто очень много храмов больших размеров и богаче украшенных, чем Парфенон, но работа в них не так тщательна и стиль не так чист. К несчастью, до нас дошло очень немного украшающих их статуй и барельефов. Чтобы составить себе представление о грандиозных барельефах этой эпохи, следует изучить великолепный саркофаг, найденный в 1888-м году в Сидоне и находящийся теперь в Константинопольском музее (рис. 103, 103a, 103b). Этот саркофаг, сделанный из аттического мрамора (около 300-го года), украшен изображениями эпизодов из жизни Александра Великого и, несомненно, содержит останки одного из его сподвижников, сделавшегося могущественным и богатым, благодаря его милостям. Это произведение эклектическое, в котором, кроме господствующего влияния Скопаса, чувствуется влияние Лисиппа и других, но великий художник, задумавший и нарисовавший эти сцены, также не был лишен индивидуальности и гениальности. Так называемый саркофаг Александра является не только одним из шедевров греческого искусства, но и наиболее сохранившимся; фигуры как будто изваяны только вчера, и эта свежесть еще увеличивается утонченною прелестью раскраски. Мы видим в нем эллинистическое искусство хотя в самом начале его возникновения, но уже со всеми чертами, которые в будущем достигнут полного развития: жизнью, движением, эмоциями, реализмом в костюмах и аксессуарах. И невольно возникает вопрос, что же вы-



Рис. 103b.—Три головы с саркофага Александра.

зывает бо́льшее удивление, гений ли, создавший такое произведение, или фантазия вождя, который велел его зарыть в темный и недоступный склеп, где он только благодаря счастливой случайности вместе с несколькими другими произведениями (рис. 103а) был найден для того, чтобы служить славе греческого искусства и радовать наш взор.

БИБЛИОГРАФИЯ.—M. Collignon, E. Gardner, S. Reinach. Труды, указанные в библиогр. VI-й гл.—M. Collignon et E. Pontremoli, Pergame, Paris 1900; Furtwaengler, Masterpieces, London 1895 (Аполлон Бельведерский); W. Amelung, L'Artémis de Versailles et l'Apollon du Belvédère (Revue archéol., 1904, II, p. 325); S. Reinach, Les Gaulois dans l'art antique, Paris 1889 (cf. Revue critique, 1909, I, p. 281); Hambi-Bey et Th. Reinach, Une R. Foerster, Laokoon (Jahrb. des Instit., 1906, p. 1); nécropole royale à Sidon, Paris 1892; Th. Reinach, Les Sarcophages de Sidon (Gazette des Beaux-Arts, 1892, I, p. 89); Fr. Hauser, Die neu-attischen Reliefs, Stuttgart 1890; Th. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, eine Studie über das hellenistische Reliefbild, Leipzig 1888; Das Bildniss Alexanders des Grossen, Leipzig 1903; J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie, 3 vol., München 1901—1905; E. Courbaud, Le Bas-relief romain, Paris 1899.—Греческое происхождение индийского (буддийского) искусства: J. Darmesteter, Revue critique, 1883, I, p. 6; Sylvain Lévi, Revue des Études grecques, т. IV (1891), p. 41; A. Gruenwedel, Handbuch der buddhistischen Kunst, 2-е изд. Berlin 1900; A. Foucher, L'art gréco-bouddhique, t. I, Paris 1905.

ДЕВЯТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ПРИКЛАДНЫЕ ИСКУССТВА В ГРЕЦИИ.

В Греции ремесленник естественным образом создавал и художественные произведения. Украшал ли он вазу, треножник, зеркало, лепил ли он фигурки из терракоты, гравировал ли печать или монетный штемпель, он делал свою работу с инстинктивным желанием, чтобы произведение его могло заинтересовать и радовать взор. Даже в самой скромной работе он являлся подражателем, а иногда и соперником современных ему больших художников. В этом отношении можно сказать, что в Греции не было существенной разницы между чистым искусством и искусством промышленным, так как художники и ремесленники черпали свое вдохновение из одного источника и обнаруживали одинаковый вкус.

К сожалению, памятники чистого искусства очень малочисленны и почти все искажены, потому что они, обыкновенно, находились на поверхности земли и благодаря этому легче подвергались разрушению и порче. Таким образом, у нас нет и пятидесяти античных бронзовых статуй — я говорю о статуях в натуральную величину — и из них только пятнадцать изваяны в греческую эпоху. Но памятники прикладных искусств часто бывали погребены вместе с умершими; их массами находят в гробницах, куда они были положены древними. Чтобы не приводить много примеров, назову большие гробницы (курганы) в Крыму и Этрурии, в которых были найдены золотые украшения необыкновенно красивой работы; в некрополях Малой Азии, Греции, Южной России, Этрурии, Триполи были найдены тысячи раскрашенных ваз, терракотовых фигурок, стекла, гравированных камней, служивших для печати. Точно также маленькие бронзовые изделия сохранились лучше, чем большие металлические статуи, по причинам, которые угрожают разрушением предметам из дорогого материала. Эти бронзовые изделия, статуэтки или рельефы знакомят нас со многими мотивами скульптурного искусства, которые иначе не дошли бы до нас; но большинство из них является не копиями; они были задуманы для изображения в маленьком размере. Наконец, сохранились целыми тысячами геммы или гравированные камни — благодаря твердому материалу монеты — благодаря количеству и относительно маленьким размерам; они дают истории искусства материал настолько же точный, насколько и богатый.

Кроме драгоценностей — ожерелий, браслетов, серег — найденных в могилах, в наших музеях хранятся великолепные чеканные и тисненные серебряные вазы, которые случайность сохранила нам от человеческой алчности или потому, что они были зарыты в глубине огромных курганов, которые трудно было исследовать (крымские вазы в Петербургском Эрмитаже), или оттого, что они являлись сокро-

вищами храмов или частных лиц и тщательно сохранились в эпоху нашествий варваров своими хранителями или владельцами (вазы из Гильдесгейма в Ганновере, теперь в Берлинском музее, из Берне в Cabinet des Mèdailles в Париже), или



Рис. 104.—Серебряная ваза, найденная в Алесии. (Сен-Жерменский музей).



Рис. 105.—„Альдобрандинская свадьба". Античная живопись в Ватиканском музее.

же потому, что они были потеряны во время битвы (рис. 104). Великолепная коллекция ваз и серебряных предметов, принесенная в дар Луврскому музею Ротшильдом, была найдена под пеплом Везувия в Боскореале близ Помпеи. Очень часто античные металлические вазы бывают украшены пластинками, литыми или чеканенными отдельно, и эти пластинки, более прочные, чем самые вазы, одни только и дошли до нас.

Все оригинальные произведения античной живописи исчезли совсем: от Полигнота, Зевксиса, Паррасия, Апеллеса остались только их имена. Как на лучшую фреску мы можем указать на брачную сцену, называемую „Альдобрандинской свадьбой" в Ватикане; эта фреска, вызывавшая восхищение Пуссэна дает нам понятие о глубине наших утрат, но сама является лишь слабым отражением прекрасного произведения (рис. 105) *). То же самое можно сказать и о мозаиках, подражании, несколько грубом, живописи, при помощи кусочков цветных камней, которыми в римскую эпоху украшали пол и иногда стены. Самая лучшая из этих мозаик, изображающая битву при Иссе (в Неаполе), повидимому, является, подобно многим другим произведениям того же рода, копией с картины, написанной в Александрии. Многочисленные фрески, найденные в Геркулануме, Помпее, Риме, Египте, представляют собою декоративные работы невысокой ценности и, кроме того, эпохи более поздней, чем греческая (рис. 106, 107). В Египте найдена целая серия хороших реалистических портретов первых веков Римской Империи,



Рис. 106.—Ахилл среди скиросских девушек. Помпейская живопись.

*) В центре невеста, увенчанная цветами, разговаривающая с богиней Убеждения (Пейфо); жених сидит на пороге дома. Сбоку другая полуобнаженная женщина держит чашу с маслом для возлияния. Налево—приготовление к омовению; направо—жертвенный обряд.

которые представляют собою драгоценные образцы живописи восковыми красками (энкаустика). За неимением произведений Полигнота или Микона, мы должны довольствоваться раскрашенными вазами их эпохи, исполненными в их стиле и по их мотивам. Самая богатая и прекрасно подобранная коллекция, вероятно, лучшая в мире, находится в Лувре: достаточно несколько слов, чтобы указать на самые существенные отличительные черты.



Рис. 107.—Суд Париса. Помпейская живопись.



Рис. 108.—Ваза, найденная в Дипилоне в Афинах. (Музей в Афинах).

Я уже говорил о микенских вазах (1600 до 1100 до Р. Х.), в раскраске которых замечается как будто отвращение к прямым линиям, и где господствует орнамент, заимствованный из растительного мира и морской фауны. Приблизительно между 1100 и 750-м годами господствует или, вернее, вновь появляется стиль геометрический *), т.-е. составленный из отдельных или концентрических кругов, из ломаных, переплетенных, параллельных или другими способами запутанных линий. В таких вазах даже люди и животные стилизованы; бесконечно разнообразные и прихотливые линии природы приближаются к геометрическому рисунку. Самые интересные из этого рода ваз с изображениями морских битв и похоронных процессий найдены на афинском кладбище Дипилоне („двойная дверь"), откуда и произошло название „дипилонских ваз", под которым они известны (рис. 108). Около 750-го года появляется новый стиль, который замечателен орнаментом, идущим поясами и напоминающим восточные ковры; эти вазы называются „коринфскими" (рис. 109). На светло-желтом фоне изображены черные фигуры с более светлыми местами фиолетового и белого цвета. Наконец, около 600-го года появляется греческая керамика с черными фигурами на красном фоне и господствует до 500-го года, после которого начинает преобладать новый стиль, красная живопись на черном фоне. Эти два последние вида ваз часто называются этрус-

Эта картина была найдена в 1606-м году в Риме и принадлежала раньше кардиналу Альдобрандини, откуда и произошло ее название.—(Толкование картины сомнительно. В первом издании „Apollo" Рейнак писал: „В средине сидит невеста, увенчанная цветами, разговаривающая с подругой" паранимфа—подруга невесты). Вёрман, История искусств, 1, 549, иначе, чем Рейнак: „В средине сидит на ложе новобрачная, целомудренно закутанная в покрывала; полунагая женщина, увенчанная цветами, быть может, богиня Красноречия, сидя рядом с нею, ободряет ее". *Прим. пер.*).

*) Посуда с геометрическим орнаментом делалась до микенской эпохи не только в Греции, но и во всей Европе, где стиль этот сохранился во время Римской Империи и даже позднее.

ским и, потому что их находят очень много в этрусских гробницах; но название это не точно, так как достоверно известно, что почти все эти вазы были сделаны в Афинах, по крайней мере, в V-м веке и что все вазы лучшего стиля, найденные в Этрурии, происходят из Афин. Вазы с черными фигурами еще архаичны, но в них уже проявляется замечательная уверенность рисунка (рис 110). Среди ваз с красными фигурами, которые производились массами в Афинах между 500-м и 400-м годами и еще в IV-м веке (рис. 111), находятся истинные шедевры, с подписями мастеров и живописцев, их создавших; по крайней мере, три имени из них заслуживают известности: Эфроний, Дурис и Бригос.



Рис. 109.—Коринфская ваза. (Мюнхенский музей). Вёрман. История живописи, т. I, изд. Seeman.

Особенно большой интерес представляют афинские вазы с белым фоном и цветными фигурами, так-называемые лекифы, изготовлявшиеся исключительно для гробниц. Содержанием живописи на большинстве из них служит культ мертвых. Среди них мы встречаем рисунки, великолепные для всякого времени, например, сцена, в которой Гипнос (сон) и Фанатос (смерть) в присутствии Гермеса (Меркурия) осторожно несут молодую женщину в могилу (рис. 112).

После Пелопонесской войны Афины перестали быть исключительным центром производства ваз; большие мастерские были основаны в южной Италии. Вазы огромных размеров, изготовленные именно в этих мастерских, прежде всего приковывают наше внимание в музеях, хотя живопись на них, большею частью, весьма посредственна. Живопись, воспроизведенная у нас на рисунке 113-м, прекрасна и изображена на большой амфоре, хранящейся в Мюнхенском музее; она рисует нам царство ада, мотив очень частый в эту эпоху (около 350), но редкий в период расцвета искусства.

Производство ваз с красными фигурами прекратилось в самой Италии около 280 г. до Р. Х. Их заменили вазы с красной и черной окраской и рельефными изображениями, представляющими имитацию металлических ваз. Так как рельефы эти легко воспроизводились формованием в большом количестве, то это производство можно скорее назвать промышленным в современном значении этого слова, а не чистым искусством. В живописной керамике мы не можем найти ни одного примера двух совершенно одинаковых ваз; афинские мастера относились с отвра-



Рис. 110.—Афина, садящаяся на свою колесницу. Греческая ваза с черными фигурами. музей в Вюрцбурге).

щением к рабскому копированию, не пользовались при работе шаблонами и выполняли всю работу от руки.

Типичные формы греческих ваз очень разнообразны; изображение их на рис. 114 дает достаточное представление о самых главных из них. Античные названия большинства из них для нас утеряны; в сочинениях о керамике их обозначают номерами.



Рис. 111.—Эдип и Сфинкс, дно чаши с красными фигурами. (Ватиканский музей).

Еще больший интерес представляет изучение терракоттовых фигур, производство которых в Греции не прекращалось с микенской эпохи. Греки оставили нам целую массу статуэток, изображающих богов и богинь, героев и гениев, мужчин и женщин в занятиях и забавах обыденной жизни, карикатуры животных, уменьшенные копии знаменитых статуй. Вместе с статуэтками находят барельефы, которые служили для украшения храмов и домов. Почти во всех городах и очень многих античных некрополях найдено очень много терракоттовых изделий; это были самые дешевые произведения искусства и вместе с тем их очень охотно покупали; они посвящались богам и их погребали вместе с усопшими. В этом отношении самыми знаменитыми являются некрополи в Танагре (Беотия) и Мирине в Малой Азии (между Смирной и Пергамом). В Танагре находят фигуры всех эпох; но самые красивые из них, конца IV-го столетия, отражают влияние Праксителя. Они изображают, главным образом, задрапированных женщин, часто в шляпах и с зонтиками, в позах очаровательно кокетливых и грациозных (рис. 115). В Мирине самые красивые статуэтки относятся к эпохе после Александра Македонского и имеют совсем иной характер. В этом некрополе были найдены в большом изобилии фигурки женщин и юнош, одетых и нагих, играющих, прыгающих в самых резких движениях (рис. 116). В них чувствуется отголосок тех азиатских школ, с бьющим через край избытком жизни, которым мы обязаны фризами алтаря в Пергаме. Александрийское искус-



Рис. 112.—Афинский белый лекиф. (Музей в Афинах).



Рис. 113.—Амфора из Канозы с изображением преисподней (Мюнхенск. муз.).

ство с его склонностью к сценам интимной жизни и карикатурам оказало большое влияние на искусных скульпторов Мирины. Ни один музей не дает такого богатого материала для изучения античной терракотты, как Лувр; кроме танагрских и миринских, в нем находится целая серия терракотт из Смирны, Кипра, Родоса, Италии и Киренаики.

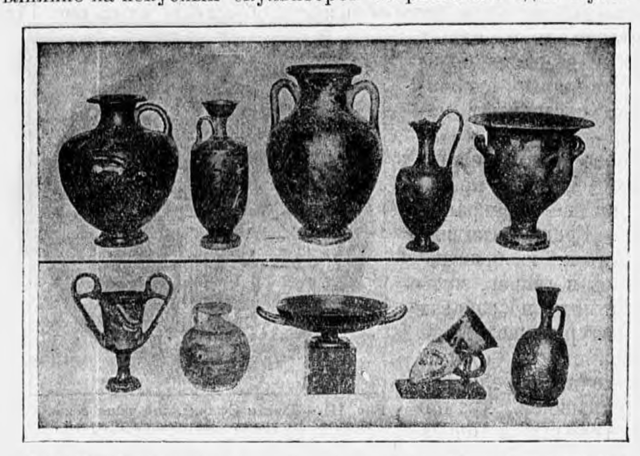


Рис. 114.—Различные типы греческих ваз. (Луврский музей). Наверху слева направо, гидрия, лекиф, амфора, энохоя, кратер; внизу канфар, арибалл чаша, ритон, лекиф, арибаллической формы.

После микенской эпохи гравирование на твердом камне вошло в употребление во всем греческом мире; известны целые сотни гравированных камней стиля эпохи Миноса и микенской, найденных на островах Архипелага и служивших печатями; были даже найдены отпечатки их на терракоттовых дощечках. Камни с резанными вглубь изображениями называются геммами (intaglio); их надо различать от камей с рельефными изображениями; камеи служили для украшения, а не для печати.

Из всех античных произведений одни только резанные камни дошли до нас почти во всех случаях в том виде, в каком ими пользовались древние. Мы имеем геммы всех эпох и по ним можем проследить последовательность стилей и влияние великих скульптурных школ. Найти образчик среди такой массы гемм, которые все представляют собою шедевры, очень трудно. Наш 117-й рисунок воспроизводит гемму, находящуюся теперь в Бостоне и изображающую триумф Августа при Акциуме; хотя она



Рис. 116.—Терракотта из Мирины. (Луврский музей). Nécr pole de Myrina, изд. Fontemoing.



Рис. 115.—Танагрская статуэтка. (Луврский музей).

длиною всего в два сантиметра, но она во всей тонкости и во всей полноте воспроизводит стиль исторических барельефов.

Обычай резать камеи из сардоникса, состоящего из нескольких слоев, появляется в эпоху Александра и продолжается до IV-го века Римской империи. Самая большая из известных нам камей изображает апофеоз Тиверия и находится в Cabinet des Médailles. Самые красивые две, на которых изображены одновременно портреты Птоломея Филадельфия и его жены, хранятся в музеях Вены и Петербурга (рис. 118). Эти чудесные камеи относятся, несомненно, к III-му веку до Р. Х.; они представляют собою шедевры, до которых не могло возвыситься современное искусство.



Рис. 117.—Триумф Августа, победителя при Акциуме. Увеличение в два с половиною раза.

Если искусство гравирования печатей очень древне, то искусство чеканки монеты относительно недавнего происхождения; ни в Ассирии, ни в Египте оно не было известно. Самые древние греческие монеты относятся к VII-му веку и были сделаны на малоазиатском берегу. Но настоящими произведениями искусства они делаются только в V-м веке под влиянием школы Фидия. Но на этот раз первенство принадлежит не Афинам. Самые красивые монеты были сделаны в Сицилии, и на некоторых из них гениальные граверы, как Эвенет и Кимон, подписывали свое имя. Несравненные сицилийские монеты, чеканенные в V-м веке, в такой же мере отражают превосходство греческого искусства, как Гермес Праксителя и Венера Милосская; профиль нимфы Аретузы представляет может быть самую красивую из известных нам греческих голов (рис. 119). Несомненно, и теперь существуют очень красивые монеты, как, напр.: английские фунты с изображением св. Георгия или очаровательная Сеятельница Роти; но превосходство греков в этом отношении вне всякого сомнения и отчасти по чисто материальным причинам. Нынешние монеты, сделанные при помощи чеканного пресса, плоски; монеты

Рис. 119.—Серебряные монеты из Сиракуз (лицевая и обратная стороны).



Рис. 118. — Птоломей Филадельфийский и его жена Арсиноя.—Камея из трех слоев в Венском музее.

древних всегда более или менее выпуклы, что давало возможность сделать изображение более ясным и рельефным.

У меня не было намерения рассматривать бесконечно разнообразные продукты греческой промышленности, но я хотел лишь указать на тот живой интерес, который они имеют для нашего предмета, общей истории искусства. Тот, кто убедится в этой истине, найдет в музеях много поучительного и интересного, часто недоступного для других людей, и убедится в том, что материал и размеры произведений искусства имеют мало значения, ибо самое главное в них — стиль, убедится и в том, что греческий гений оставил свою печать на всем, чего касалась рука греческого ремесленника.

БИБЛИОГРАФИЯ.—M. Collignon, Manuel d'archeologie grecque, Paris 1906. E. Babelon et A. Blanchet, Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Paris 1895 H. B. Walters, Catalogue of the Bronzes in the British Museum, London 1899; S. Reinach, Bronzes figurés de la Gaule romaine, Paris 1894; A. de Ridder, Catalogue des bronzes d'Athènes, 2 тома, Paris 1894, 1896; Miroirs grecs à reliefs (Monuments Piot. т. IV, стр. 77); A. Dumont et E. Pottier, Miroirs grecs ornés de figures au trait (Les Céramiques de la Grèce propre, т. II, Paris 1890, стр. 167).

H. de Fontenay, Bijoux anciens et modernes, Paris 1887; A. Darcel, La Technique de la Bijouterie ancienne (Gazette des Beaux-Arts, 1888, I, стр. 146); K. Hadaczek, Der Ohrschmuck der Griechen, Wien 1903.

H. de Villefosse, Le Tresor de Boscoreale (Monuments Piot, т IV, 1899), E. Pernice et Fr. Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin 1902; Kondakoff; Tolstoi, S. Reinach, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1892.

P. Girard, Histoire de la Peinture antique, Paris s. d.; A. Michaelis, труды, указанные в VIII-й гл; U. Wilcken, Hellenistische Porträts aus El-Faijûm (Arch. Anzeiger, 1889, стр. 1); G. Ebers, Antike Porträts, Leipzig 1893; P. Gauckler, статья Musivum opus в Dictionnaire des Antiquités de Saglio (его же Monuments Piot, III, стр. 177; IV, стр. 233).

H. B. Walters, History of ancient pottery, 2 vol., London 1905; O. Rayet et M. Collignon, Histoire de la Céramique grecque, Paris 1888; E. v. Rohden, статья Vasenkunde в Denkmäler Баумейстера III, München 1888; S. Reinach, Rèpertoire des Vases peints grecs et étrusques, 2 т., Paris 1899 (с полной библиографией по керамике): D. Pottier, Catalogue des Vases antiques du Louvre): 3 т., Paris 1896--1906 (с альбомом); Étude sur les lécythes blancs attiques, Paris 1883; La Peinture industrielle des Grecs, Paris 1898; Le Dessin par ombre portée chez les Grecs (Revue des Études grecques, 1898, стр. 355; происхождение живописи черными силуэтами); Étude de Céramique grecque (Gazette des Beaux-Arts, 1902, I, стр. 19); Douris, Paris 1905; F. Poulsen, Die Dipylonvasen, Leipzig 1905; H. B. Walters (и др.), Catalogue of Vases in the British Museum, 3 т., London 1893 г. и след.; P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen, Stuttgart 1893; Furtwaengler и Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Muenchen 1900–1904 (очень дорого); W. Klein, Griechische Vasen mit Meistersignaturen, 2-е изд., Wien 1887; A Joubin, De Sarcophagis clazomeniis, Paris 1901 (саркофаги из раскрашенной глины, найденные в Клазоменах); J. Déchelette, Les vases ornés (à reliefs) de la Gaule romaine, Páris 1904.

F. Winter, Die antiken Terrakotten, 2 т., Berlin 1903 (перечень типов); E. Pottier, Statuettes de terre cuite, Paris 1890; Diphilos, Paris, 1909; Les Terres cuites de Myrina (Gazette des Beaux-Arts, 1886, I, стр. 261); Les Terres cuites de Tanagra (ibid., 1909, I, p 21); E. Pottier et S. Reinach, La Nécropole de Myrina, 2 т., Paris 1887; H. Lechat, Tanagra (Gazette des Beaux-Arts, 1893, II, стр. 1).

E. Babelon, La Gravure en pierres fines, Paris, s. d.; Les Camées antiques de la Bibliothèque Nationale (Gazette des Beax-Arts, 1898, I, стр. 27). S. Reinach Pierres gravées, Paris 1895; A. Furtwaengler, Antike Gemmen, 3 т. Leipzig 1900.

F. Lenormant, Monnaies et Médailles, Paris, s. d.; R. Weill, статья Münzkunde в Denkmäler Баумейстера II, München 1887; E. Babelon, Traité des monnaies; grecqus et romaines, Paris 1901; Hill. Handbook of Greek and Roman coins. London 1899; A. Blanchet, Les Monnaies, Paris 1895; Barclay Head, Historia numorum, London 1887; Coins of the Ancients, London 1899; P. Gardner, Types of Greek coins Cambrige 1883; G. Macdonald, Coin types, Glasgow 1905; A. Evans, Syracusan medallions, London 1892; Th. Reinach, L'histoire par les monnaies Paris 1903.

W. Froehner La Verrerie antique (Collection Charvet), Le Pecq, 1879; A. Kisa, Das Glas im Altertum, 3 vol., Leipzig 1908.

ДЕСЯТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ И РИМЛЯН.

Около 1000 года до Р. Х. в Италию пришли морем выходцы из Лидии, области Малой Азии, и, смешавшись с туземным населением, положили основание этрусскому союзу.

Этрурия была покорена римлянами в 283-м году до Р. Х. До этого времени, в течение четырех веков, цивилизация ее была в цветущем состоянии и оставила нам множество памятников и городских стен, развалин храмов, больших гробниц, украшенных живописью и рельефами, статуй, саркофагов, терракотты, различных бронзовых предметов, золотых украшений. Что же касается так-называемых этрусских ваз, я считаю нужным повторить, что это, главным образом, аттические вазы, привезенные в Этрурию. Оригинальным в этой цивилизации был лишь характер суровости, составляющей основу итальянского искусства. В остальном она является лишь отражением греческой, сначала Греции азиатской, затем Афин, которые ввозили в Этрурию тысячи раскрашенных ваз и всякого рода предметов искусства, потому что у этрусков была охота и средства приобретать их.



Рис. 120.—Ахилл, приносящий в жертву пленников. Этрусская фреска гробницы из Вульчи (Woermann, Ceschichte der Malerei, т. I, изд. Seemann).

Рис. 121.—Этрусский саркофаг, называемый „Лидийской гробницей". (Луврский музей).

Все же в Этрурии были местные школы, которые, подражая Греции, но не теряя своего характера, создали значительные вещи, например, интересную живопись в так-называемой гробнице Франсуа*) в Вульчи, где изображен Ахилл, приносящий пленников в жертву манам Патрокла (рис. 120). Сюжет греческий, но трактован чисто по-этрусски; Харон, вооруженный молотом, неизвестен в эллинском искусстве, но в подобном же виде встречается в римской Галлии, что служит доказательством, что он относится к глубокой древности западной мифологии. В этом стиле есть точность и резкая сила, которой мы будем впоследствии восхищаться в фресках Мантеньи в Падуе и Синьорелли в Орвьето. Не менее сильны

*) Имя исследователя, который делал раскопки в Этрурии, в первой половине XIX-го века.

и оригинальны многочисленные этрусские портреты из терракотты, из которых некоторые представляют собою целые фигуры (рис. 121). Это чисто туземные произведения, где чувство жизни, искание индивидуального сходства, пренебрежение ко всему отвлеченному и типичному обнаруживают чисто местный вкус, не имеющий ничего общего с эллинским.

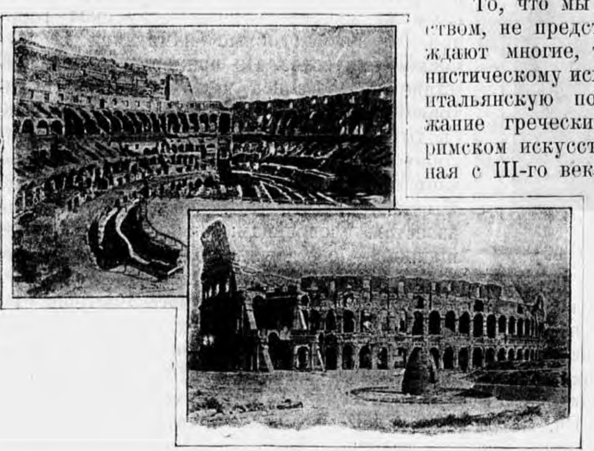


Рис. 123. — Римский Колизей.

То, что мы называем римским искусством, не представляет собою, как утверждают многие, только подражание эллинистическому искусству, перенесенному на итальянскую почву. Несомненно, подражание греческим образцам занимало в римском искусстве большое место. Начиная с III-го века победы римских полководцев обогатили Рим целой массой греческих шедевров, привезенных из Сицилии и южной Италии; позже, около 150-го года, начался систематический грабеж Греции и Малой Азии полководцами, правителями и частными лицами, имевшими власть. С другой стороны, богатства Рима привлекли к нему греческих художников, которые находили заказчиков для копий с классических произведений; дома, виллы, сады богатых римлян, подобных Лукуллу и Крассу, были настоящими музеями. В эпоху Империи любовь к искусству сделалась еще более распространенной. Всему миру известно, что извержение Везувия в 79-м году после Р. Х. залило лавой Помпею и Геркуланум и что после 1753-го года откопали почти половину Помпеи; и этот город третьего разряда доставил картин, статуй и статуэток больше, чем можно найти в любой из наших префектур.

Рис. 122. — Римский храм, называемый „La Maison Carrée" в Ниме.

Во всяком случае, наводнение Италии греческим искусством не помешало развитию на-ряду с ним искусства римского, которое в некоторых отношениях можно считать продолжением местного искусства скорее, чем упадочной формой искусства эллинского.

Римская архитектура рассеяла по всему свету большие памятники, храмы,

термы, театры, амфитеатры и арены, триумфальные арки и колонны, красноречивые признаки величия Империи и ее благоденствия. Храмы и театры сделаны под влиянием греческих (122), но арены, как, напр., римский Колизей, представляют в искусстве нечто новое (рис. 123), и прототипами триумфальных арок послужили скорее ворота этрусских городов, а не подобные памятники в греческом искусстве. По примеру греков, римляне пользовались в архитектуре архитравом; но они также строили большие своды, храмы, подобные римскому Пантеону, примера которому мы не встречаем в классической греческой архитектуре. Мы знаем, что эти своды были уже известны ассирийцам; очень возможно, что принципы его были получены этрусками с Востока и переданы римлянам.


Рис. 124. — Развалины базилики Константина в Риме.

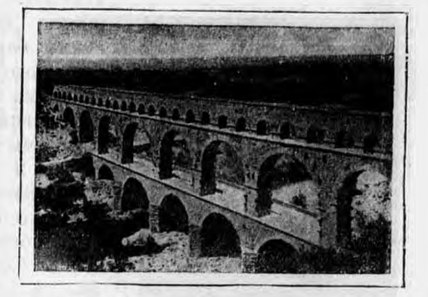
Несколько лет тому назад стало известным, что свод римского Пантеона был построен не при Августе, но при Адриане (117—138). Эта эпоха имеет в истории искусства большое значение, так как в то время окончательно привился архитектурный прием, из которого потом должен был развиться стиль византийский, затем романский и до некоторой степени готический. С I-го века после Р. Х. до самого окончания Собора Св. Петра в Риме в XVI-м веке архитектора не переставали работать над проблемой свода, и различные решения ее оказали огромное влияние на образование стилей.

Архитектура свода настолько свойственна римскому искусству, что она продолжает в нем развиваться даже в то время, как скульптура дает лишь посредственные произведения. Базилика Константина, воздвигнутая после 305-го года с тремя колоссальными сводами, из которых средний шириною в 25 метров и вышиною в 35, является уже более совершенной постройкой, чем предшествующие (рис. 124); она служила образцом для архитекторов Ренессанса. Когда Браманте составил план собора Св. Петра, он говорил, что у него было намерение „воздвигнуть Пантеон на базилике Константина". Среди римских триумфальных арок только арка Тита, построенная в память разрушения Иерусалима (70 г. после


Рис. 125.— Арка Тита в Риме.


Рис. 127.—Внутренний вид Маленького храма в Бальбеке (Сирия).

Р. Х.), отличается истинно прекрасным исполнением (рис. 125); остальные представляют больше интереса для археологов. То же самое можно сказать о громадных постройках для общественных практических целей, акведуках (рис. 126), мостах, плотинах, сточных трубах, рассеянных Римом повсюду в Империи; здесь уместно лишь упомянуть о них вскользь. Отличительной чертой римской архитектуры, сближающей ее с ассирийской и египетской, является стремление к колоссальному; примером могут служить храмы в Бальбеке и Пальмире в Сирии (рис. 127). Эти храмы, построенные по греческим образцам, поражают нас своей грандиозностью; но украшения их страдают небрежностью и избытком. Но самый этот избыток, шокирующий наш вкус, не лишен оригинальности; повидимому, именно в Сирии произошла переработка нового стиля, из которого впоследствии вышло византийское декоративное искусство.


Рис. 126. — Вид римского акведука, называемого „Pont du Gard". (Клише Neurdein a).

Скульпторы Пергама и Родоса злоупотребляли элементом трагического. Около 100-го года до нашей эры началась реакция, центром которой были Афины и Александрия: стали возвращаться к образцам V-го и IV-го века; даже начали подражать архаическим произведениям; в барельефах и живописи появились изображения изящных и даже идиллических сцен (рис. 128). Это направление господствовало в эпоху Августа; мы видим следы его в прекрасных фрагментах алтаря Мира (13 г. до Р. Х.), тонкой работы, напоминающей чеканку (рис. 129), и даже в портретах Августовского времени, например, в очаровательной голове юного Октавия в Ватикане, холодной и благородной подобно бюстам Кановы (рис. 130). Начиная с Клавдия этот изящный и несколько несмелый стиль стушевывается перед новым, более свободным от классических традиций стилем,


Рис. 128.—Львица с львятами. (Барельеф музея в Вене). (Wickhoff, Wiener Genesis, изд. Tempsky).


Рис. 129.— Сцена жертвоприношения. Фрагмент жертвенника мира, освященного в Риме при Августе. (Wickhoff, Wiener Genesis, изд. Tempsky).

полным движения и иногда драматическим; примером его являются барельефы арки Тита (рис. 131, 132) и Траяновой колонны, воздвигнутой им на Форуме в 103 г. и дающей изображение походов римлян против дакийцев (рис. 133). На-ряду с историческими барельефами существуют другие, более декоративного характера, на которых изображены реалистически листья, цветы и фрукты; в них растительный орнамент освобожден от условностей греческого классического искусства, где господствовала пальметка и **стилизованный** акантовый лист (рис. 134). Эта школа, отличавшаяся живописностью и выразительностью, сумела освободиться от старых условностей в изображении животных (рис. 135). После александрийской эпохи появляются, правда, весьма немногочисленные предвестники возврата к натурализму. Но он был сначала непродолжительным. Чтобы вновь найти примеры **растительного** орнамента, непосредственно взятые из природы, история искусства должна была свершить десятивековой путь и дойти до готической архитектуры!



Рис. 130. — Август в юности. (Ватиканский музей). (Wickhoff. Wiener Genesis, изд. Tempsky).

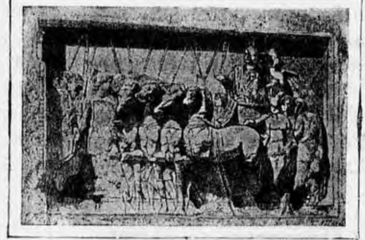


Рис. 131. — Барельеф арки Тита. Триумф императора.

После Траяна, умершего в 117-м году, начинается новая аттическая и архаическая реакция, которая при Адриане выражается, главным образом, в огромном количестве копий с классических скульптур и в создании проникнутого традициями V-го и IV-го века до Р. Х. идеального типа любимца Адриана, Антиноя (рис. 137). Многочисленные статуи, воздвигнутые в честь безвременно и таинственно погибшего Антиноя, представляют собою холодное подражание греческим произведениям и не имеют ничего общего с реализмом римских портретов.

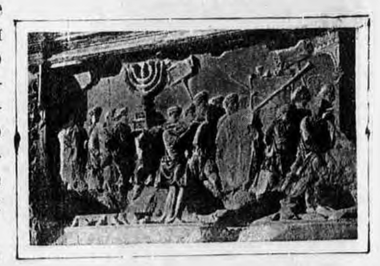


Рис. 132. — Барельеф арки Тита. Сокровища Иерусалимского храма, несомые во время триумфа.

После II-го века римская скульптура начинает приходить в Италии в упадок. Правда, еще встречается несколько правдиво изображенных бюстов императоров, как, напр., Каракаллы и Гордиана, но пластическое искусство начинает уже подчиняться влиянию школ, развившихся в Малой Азии и Сирии. В этих чрезвычайно богатых странах которые были римскими только по названию, процветало эллинистическое искусство, переработанное в восточном духе и подчиненное

влиянию Персии; из этого искусства, еще не вполне хорошо исследованного, по крайней мере, отчасти произошло искусство византийское.

Кроме исторических барельефов, лучшими образцами которых служат арка Тита и здание Траяна, скульптура эпохи Империи дала массу прекрасных портретов, правдиво сделанных с натуры и отличающихся большой характерностью. Эти реалистические портреты не связаны исключительно с эллинистическим искусством; они знаменуют возврат к традициям старого искусства Италии. Интересно сравнить портрет Августа, произведение греческой мастерской, с портретом Нервы, более позднем на столетие, где реалистические тенденции проявляются с такой же силой, как в портретах Донателло или Верроккио (рис. 138).



Рис. 134 — Пилястр памятника Гатериев. (Латеранский музей в Риме). Wickhoff WienerGenesis, изд. Tempsky.



Рис. 133. — Пленный дакиец перед Траяном. Барельеф колонны Траяна в Риме.

Живопись римской эпохи известна нам по многочисленным фрескам Помпеи, полам в домах и гробницам, украшенным stucco (гипсовой штукатуркой), находящимся в Риме и провинциях. У нас также есть первые произведения христианской живописи II-го и III-го века в катакомбах. Я не настаиваю на мозаиках, очень многочисленных в Италии и, в особенности, в Африке, потому что, в сущности говоря, это не произведение искусства; но если бы мы занимались историей развития орнамента, с ними очень пришлось бы считаться.



Рис. 138. — Портреты Нервы и Августа. (Ватиканский музей в Риме). (Клише Андерсона в Риме).



Рис. 135 — Орел. Барельеф, вделанный в стену в церкви Св. Апостолов в Риме. (Wichoff. Wiener Genesis, изд. Tempsky).

Римская живопись не может быть названа просто продолжением греческого искусства. И в ней на-ряду с греческими произведениями, которые отличаются

силой рисунка и более или менее ясно выраженным подражанием барельефам, мы находим в середине I-го века, в особенности в Помпее, признаки оригинального стиля. Стиль этот немного напоминает современных импрессионистов; он заключается в световых и красочных пятнах, иногда производящих чарующее впечатление. Исполненные в этом стиле стенные декоративные украшения не могли превзойти современное искусство. В Риме или в Александрии зародился этот стиль? На это трудно ответить; достоверно известно лишь то, что он процветал в Италии и что мы не находим его памятников в других местах. В самом Риме мы находим замечательный образец его, Эрота на лестнице, в доме Роспильози, — фресковая живопись, исполненная так свободно, что ее легко можно приписать Фрагонару (рис. 139).



Рис. 136. — Голова Антиноя, увенчанная плющом, подобно Дионису. Слепок в Страссбургском Университете с утерянного оригинала.



Рис. 139.—Амур на лестнице. Античная живопись доме Роспильози в Риме. (Wickhoff, Wiener Genesis изд. Tempsky).

Таким образом очень распространенное представление о римском искусстве, как о долгом и однообразном упадке, одинаково противоречит истине и историческим законам. Вне всякого сомнения только то обстоятельство, что искусство эллинов, классические традиции постепенно приходили в упадок, смешиваясь с восточными элементами Азии, но сохраняя в то же время свою любовь к типичному и к определенным формулам, и затем застыли в неподвижности византийского искусства. Но наряду с этим старческим искусством после I-го века начинает *развиваться реализм*, который можно назвать *римским*, потому что лучшие его произведения были созданы в Риме, и начало его коренится, повидимому, в итальянской почве. В средние века оба эти противоположные начала существовали одновременно. Византийское искусство долго тяготело, подобно кошмару, над западными странами; но настал день, когда итальянский реализм



Рис. 137.—Антиной, в одежде Диониса. (Ватиканский музей).

одержал верх, придя в соприкосновение с французским реализмом XIV-го века и в результате получился Ренессанс. В наше время византийское искусство продолжает еще существовать в Греции, Турции и России, в этой стране, где господствует византийская религия, в то время как западные страны имеют совершенно иное искусство, которое тесно связано с римским реализмом.

БИБЛИОГРАФИЯ. — J. Martha, L'art étrusque, Paris 1899; Archéologie étrusque et romaine, Paris, s. d; A. Choisy, Histoire de l'Architecture, t. I, Paris 1899; F. Wickhoff, Roman Art, London 1900; Eug. Strong, Roman sculpture, London 1907; S. Strzygowski, Orient oder Rom Leipzig 1901 (cf. Rev. archéol., 1903, II, p. 318); E. Courbaud, Le Bas-relief romain, Paris 1899; M. Collignon, Style décoratif à Rome au temps d'Auguste (Revue de l'Art, 1897, II, p. 97); S. Reinach, Répertoire de reliefs, t. I, Paris 1909 (colonnes, arcs de triomphe, etc.); A. Mau et F. Kelsey, Pompéi, London 1899; H. Thédenat, Pompéi, Paris 1906; P. Gusman, Pompéi. Paris 1905; La ville impériale de Tibur, Paris 1904; R. Cagnat, La Résurrection d'une Ville antique, Timgad (Gazette, 1898, II, p. 209); E. Espérandieu, Bas-reliefs de la Gaule romaine, t. I et II, Paris 1907—1908; Alois Riegl, Die spätromische Kunstindustrie, Wien 1901 (cf. Byzant, Zeitschrift 1902, p. 263); J. J. Bernoulli, Roemische Ikonographie, 4 vol, Stuttgart 1882—1894. — Много гравюр, памятников архитектуры, имеется в иллюстрированных изданиях Histoire des Romains и Histoire des Grecs V. Duruy.

ОДИННАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО НА ЗАПАДЕ И НА ВОСТОКЕ.

Название христианского искусства встречается впервые в XIX-м веке у историка Алексиса Рио, умершего в 1874-м году. Собственно говоря, оно применимо ко всем произведениям искусства, начиная с живописи римских катакомб и кончая нашим временем в странах, где преобладает христианство. Но обычай закрепил название древнего христианского за искусством христианского Запада до Карла Великого, после которого начинается эпоха романская: византийским называется искусство христианского Востока со времени господства Византии в 330-м году после Р. Х. до взятия Константинополя и даже после этого.

Рис. 140. —Живопись из римской катакомбы, изображающая Орфея, очаровывающего животных музыкой, и различные сцены из Св. Писания. (Woermann, Geschichte der Malerei, т. I, изд. Seemann).

Хотя памятники того и другого искусства рассеяны во всех странах, лежащих вокруг Средиземного моря, но для нас, в беглом обзоре, нужно изучить их в трех главных центрах: Риме, Равенне и Константинополе.

Римские катакомбы представляют собою подземные галлереи, где первые христиане хоронили своих мертвых. Этот обычай господствовал приблизительно между 100-м и 420-м годами. После того как христианство сделалось господствующей религией Римской империи, христиане устраивали свои кладбища на поверхности земли, и необходимость рыть галлереи для могил исчезла; но некоторые христиане и после этого хотели быть погребенными в катакомбах, чтобы покоиться рядом с мучениками.

Первое христианское искусство, вообще говоря, не чуждалось изображений; но оно избегало изображения Бога, и образ распятого Христа появляется не раньше V-го века. Но христиане не любили круглой скульптуры, потому что идолы языческих храмов были статуями. Катакомбы украшались, главным образом; живописью и рельефами из stucco.

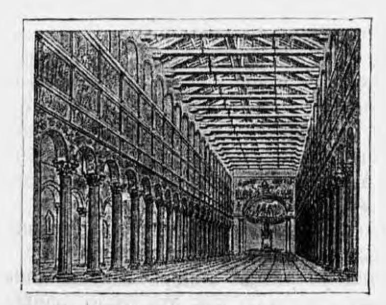
Некоторые из этих произведений искусств изображают рассказы из Ветхого и Нового Завета; среди них встречаются также аллегорические изображения, например, Добрый Пастырь (Иисус), несущий заблудшую овцу, Орфей среди животных

(рис. 140), рыба, символизирующая иногда Христа, иногда верующего, павлин, символизирующий вечность, и т. д. Но нам не следует задерживать свое внимание изучением и толкованием этих мотивов; это относится к области археологии. Ограничимся лишь замечанием, что искусство катакомб отличается от языческого искусства только выбором сюжетов (напр., избегает изображения нагих фигур); по своему стилю оно тесно связано с декоративным искусством Помпеи и никогда не достигло того, чтобы дать выражение чистоты и спокойствия, которое соответствует религиозному и моральному идеалу христианства. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на Деву и Младенца с пророком (Исаией?),—мотив, который появляется в римской живописи III-го века; христианским здесь является только сюжет (рис. 141).


Рис. 141.—Живопись из римской катакомбы, изображающая Богоматерь и Младенца с пророком. (?) По Liell. Marien - Darstellungen. Фрейбург, Herder.

Рис. 142.—Христианский саркофаг из Салоник в Далмации. По Garrucci. Storia dell Arte Cristiana).

В то время как христианство начало занимать господствующее положение, среди богатых язычников был распространен обычай хоронить своих мертвых в больших мраморных ящиках, так-называемых саркофагах, украшенных рельефными изображениями или мифологических сцен или событий, относящихся к жизни покойных. Христиане стали следовать примеру язычников с тою разницей, что мифологические сюжеты были заменены сценами из Св. Писания. Но ремесленники, изготовлявшие эти памятники, так привыкли к известных декоративным мотивам, что и до сих пор мы находим на христианских саркофагах головы медуз, грифов, амуров, которыми язычество было как бы пропитано насквозь.


Рис. 143.—Внутренний вид базилики св. Павла за городскими стенами в Риме. Lübke, Architektur, т. I, изд Seemann).

Как произведение искусства, христианские саркофаги не представляют собою интереса. Мы находим в них все недостатки римских саркофагов первого времени, ту же загроможденность, тяжесть, неправильность рисунка. Толкование рассказов из священной истории почти всегда или прозаично или неудачно. Лучшими можно считать те саркофаги, скульптурные изображения которых должны напоминать нам жизнь усопших или же те, в которых религия христианская выражена только

какимъ-нибудь символическимъ изображеніемъ, напримѣръ, Добраго Пастыря, несущего овцу (рис. 142).

Подобно живописи и скульптурѣ, архитектура не сумѣла придумать ничего



Рис. 144. — Императрица Феодора и ея дворъ. Мозаика Св. Виталія въ Равеннѣ.



Рис. 146.—Внутренній видъ Св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ.

новаго, чтобы создать молитвенные дома для новой религіи. Христіанская церковь представляетъ собою мѣсто для собранія вѣрующихъ въ отличіе отъ языческаго храма который является жилищемъ божества. Поэтому образцами для первыхъ церквей послужили зданія общественныхъ собраній, называемыя **базиликами**. Прежде они служили для цѣлей торговыхъ или суда, теперь же стали мѣстомъ религіозныхъ собраній: и на этотъ разъ было влито вино новое въ меха старые.



Рис. 145.— Внутренній видъ Св. Аполлинарія in Classe въ Равеннѣ.

Образцомъ римскихъ базиликъ можетъ служить базилика св. Павла fuori le mura (за стѣнами города), построенная Константиномъ и возстановленная послѣ пожара въ 1823-мъ году (рис. 143). Она состоитъ изъ большого нефа (корабля) съ горизонтальной крышей и двухъ боковыхъ, менѣе высокихъ; средній нефъ освѣщенъ окнами, сдѣланными надъ боковыми нефами. Въ глубинѣ находится дверь, называемая **тріумфальной аркой**, позади которой помѣщается алтарь; стѣна, заканчивающая зданіе, имѣетъ круглую форму и образуетъ абсиду. Абсида и тріумфальная арка богато украшены мозаикой изъ стекла съ лазурнымъ или золотымъ фономъ, блескъ котораго напоминаетъ блескъ покрытыхъ эмалью золотыхъ украшеній.

Эти мозаики украшаютъ теперь вертикальныя стѣны и своды, а не полъ, какъ это было раньше въ римскихъ жилищахъ и языческихъ храмахъ. Некоторыя изъ нихъ отличаются необыкновенной красотой красокъ и величественнымъ, хотя нѣсколько холоднымъ, стилемъ; они находятся въ Римѣ и, главнымъ образомъ, въ Равеннѣ, которая послѣ 404-го

года стала резиденціей римскаго двора и куда около 500-го года переселился король готовъ, Теодорихъ; между 534-мъ и 752-мъ годами она принадлежала византійцамъ (рис. 144). Нѣсколько церквей, построенныхъ въ VI-мъ вѣкѣ, сохранились

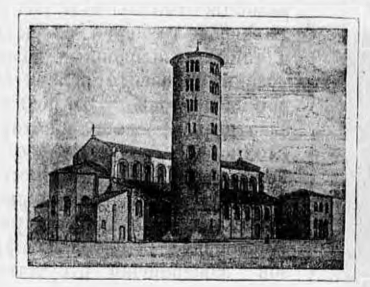


Рис. 147.—Видъ церкви Св. Аполлинарія in Classe въ Равеннѣ. (Lübke, Architektur, т. I, изд. Seemann).

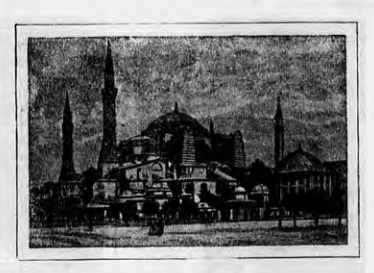


Рис. 148.—Видъ Святой Софіи въ Константинополѣ.

еще въ наше время, именно Св. Аполлинарія Новаго, Св. Аполлинарія in Classe (въ старомъ морскомъ портѣ), Св. Виталія; эта послѣдняя представляетъ собою круглую постройку съ куполомъ—несомнѣнное вліяніе византійскаго искусства; остальныя представляютъ собою базилики, внутренность которыхъ поражаетъ величіемъ, во внѣшнемъ же видѣ нѣтъ ни внушительности, ни красоты (рис. 145—147). Въ Италіи въ архитектурѣ преобладаетъ типъ базилики съ четыреугольнымъ планомъ и съ архитравомъ, въ константинопольскихъ же церквахъ примѣняются и получаютъ дальнѣйшее развитіе купольныя постройки. Громадный византійскій храмъ Св. Софіи былъ построенъ между 532-мъ и 562-мъ годами при Юстиніанѣ Антеміономъ изъ Траллъ и Исидоромъ изъ Милета, слѣдовательно, **азіатскими** строителями. Мы видѣли, что куполъ уже былъ извѣстенъ ассирійцамъ; онъ былъ также въ обычаѣ въ Персіи, откуда потомъ перешелъ въ Сирію около III-го вѣка послѣ Р. Х. и, наконецъ, изъ Сиріи черезъ Малую Азію въ слѣдующіе вѣка. Несомнѣнно, строители Св. Софіи вдохновлялись не римскимъ Пантеономъ, но азіатскими храмами (рис. 148).

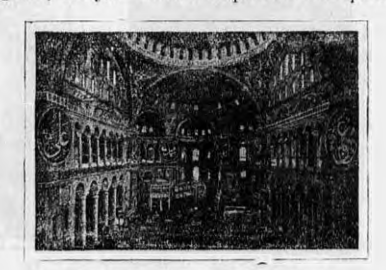


Рис. 149.—Внутренній видъ Святой Софіи въ Константинополѣ.

Всѣмъ извѣстно, что это знаменитое зданіе съ 1453-го года было обращено въ турецкую мечеть, и византійская мозаика съ изображеніями людей была покрыта известкой; но въ общемъ она очень хорошо сохранилась. Внутри площадь ее имѣетъ 7000 квадратныхъ метровъ. Входъ ведетъ сначала черезъ два большихъ портика, затѣмъ проходитъ подъ громадною аркой 56 метровъ вышины и 32 ширины. **Около середины** XIX-го вѣка во время реставраціи мечети явилась возможность срисовать акварелью мозаики съ изображеніемъ людей. Хотя мозаики, изображающія эпизоды

из жизни императора Юстиниана, отличаются сухостью рисунка и бедностью композиции, но все же своим блеском они должны были способствовать грандиозности общего впечатления (рис 140). Даже теперь стены, обшитые мрамором, разноцветные колонны, поддерживающие галлереи, блеск стеклянных позолоченных камней мозаики производят ослепительное впечатление. Это истинно-азиатская роскошь, которая вдохновлялась скорее восточными коврами, а не строгими произведениями греко-римского искусства. В скульптурных украшениях капителей и фризов совершенно отсутствует человеческая фигура; все носит чистый характер декоративности и стилизации.



Рис. 150.— Богоматерь с Младенцем. Византийская работа из слоновой кости около 1000 г. (Утрехтск. музей). (Schlumberger, Epopée byzantine à la fin du X-e siècle).



Рис. 151. Крещение Иисуса Христа. Византийская миниатюра XI века. (Афон). (Schlumberger, Epopée byzantine à la fin du X-e siècle. Изд. Hachette et C-ie).

Христианское искусство пережило в Византии опасный кризис; причиной его послужила аскетическая ересь так-называемых иконоборцев, которым на время удалось захватить в свои руки власть. В VIII-м веке и начале IX-го эти фанатики уничтожили массу произведений искусства как в Константинополе, так и в провинциях Империи. Византийские скульпторы и мозаичисты должны были покинуть отечество и некоторые из них работали в ахенской Капелле (Aix-la Chapelle) при дворе Карла Великого. Конец этой ереси около 850-го года послужил началом возрождения искусства, которое продолжалось весь X-й и часть XI-го века, эпоху расцвета и военной славы Византийской империи.

Рис. 152.— Мария Магдалина и Мария мать Иакова, у гроба Господня. Византийский барельеф из позолоченного серебра. (Луврский музей). (Schlumberger, Epopée byzantine; Nicéphore Phocas. Изд. Firmin-Didot).



Рис. 153.— Иисус Христос, стоящий между императором Романом IV и императрицей Евдокией. Византийская работа из слоновой кости из кабинета Медалей. (Schlumberger, Nicéphore Phocas. Изд. Firmin-Didot).

Это время было также, до некоторой степени, эпохой умственного возрождения, так как наши лучшие манускрипты греческих авторов идут от этого времени; тогда была сделана даже попытка реакции против деспотизма теократии; но это умственное движение, подавленное обскурантизмом Алексея Комнена, к сожалению, замерло в зародыше.



Рис. 154а.— Каир. Мечеть султана Каит-бея, клише Bontils.



Рис. 154.— Львиный двор в Альгамбре, близ Гренады.

Статуй делалось очень мало из-за религиозных предрассудков против идолов; но сохранились мозаики, византийские барельефы из слоновой кости и металла, эмаль, живопись на пергаменте, золотые украшения и чеканные вещи, исполненные с большим техническим совершенством и в стиле, не лишенном величия (рис. 150, 151). Один из этих шедевров, серебряный барельеф, хранится теперь в Лувре и прежде находился в базилике Сен-Дени: ангел указывает Марии Магдалине и Марии, сестре Иакова, на опустевшую могилу Спасителя (рис. 152). Этот барельеф можно сравнить с прекрасным изображением на слоновой кости (теперь в Cabinet des Médailles) византийских императора и императрицы, которых венчает Христос (рис. 153). Чтобы понять всю немного театральную величественность византийского искусства, его угрюмую суровость и бедность выразительных средств, следует изучать, главным образом, большие композиции мозаичистов XI-го века, именно украшение церкви в Дафнах, на полдороге между Афинами и Элевсином. Византийское искусство в высокой степени обладает стилем монументальности; но оно лишено жизни и после эпохи Юстиниана стремится к созданию неподвижных типов и формул. Эти неприятные черты еще ярче выступают в новом расцвете искусства при Палеологах (XIV-й век), эпохе, к которой относятся прекрасные мозаики Карие-Джами в Константинополе. Большое заблуждение говорить о полном упадке византийского искусства после XI-го века; даже после падения Константинополя (1453), в начале XVI-го века, живопись монастырей на Афонской горе, приписываемая монаху Панселиносу, „афонскому Рафаэлю“, обнаруживает новые черты развития той же



Рис. 155.— Собор святого Марка в Венеции, клише Алинари во Флоренции.

школы, с той же смесью благородных качеств и неисправимых недостатков. К концу XVI-го века недостатки одерживают верх; византийское искусство, застывшее в суровых формулах, обратившееся в ремесло с установленными рецептами, погрузилось в сон, от которого еще до сих пор не очнулось, несмотря на то, что оно господствует во всех странах, где преобладает греческая вера.

Когда арабы в VII-м веке завоевали Сирию и Египет, они нашли там уже прочно установившуюся византийскую архитектуру, которая существовала на-ряду с упадочной живописью и скульптурой (коптское искусство) *). Они взяли ее за образец, изменили по своему вкусу и, таким образом, создали своеобразное искусство, прекрасным образцом которого служат мечети в Каире (рис. 154) и Испании (в Кордове). Мечеть Амру в Каире построена в 643-м году; Альгамбра или „красный дворец“ в Гренаде, чудо мавританской архитектуры, относится приблизительно к 1300-му году. Арабское искусство, верное законам Корана, не изображало человеческой фигуры; но это вынуждало его бесконечно разнообразить растительный и геометрический орнамент. Отсюда произошли восхитительные арабески, название сложного орнамента, который в совершенстве исполняется арабскими ремесленниками и в наше время. Другой оригинальной особенностью арабской архитектуры являются своды в виде сталактитов, ряд призм из гипса, дающий очень живописное впечатление; происхождение их следует, по всей вероятности, искать в производстве маленьких деревянных святилищ (рис. 154а).

Персидское искусство, которое принимало участие в образовании византийского, подпало под его влияние и, в свою очередь, повлияло на искусство арабское, турецкое и индусское. С другой стороны, северная Европа, в особенности Россия, обращенная Византией в христианство около 1000-го года, восприняла и сохранила византийские традиции. Большие церкви в Киеве, Москве, Петербурге непосредственно связаны с Св. Софией, Южная Италия так прочно восприняла византийское искусство, что осталось совершенно чуждой итальянскому Возрождению. Даже западная Европа не избегла его влияния, потому что Византия со своими богатствами, обширной торговлей, памятниками, сияющими золотом и стеклянными украшениями, была предметом восхищения и зависти для Запада вплоть до первых проблесков Возрождения. Собор Св. Марка в Венеции (рис. 155) представляет собой византийскую церковь, построенную около 1100-го года по образцу церкви Св. Апостолов в Константинополе **), которая также послужила образцом для строителя собора Сен-Фрон в Periге (Périgueux). Византийские изделия из слоновой кости, эмаль, вышивки распространились по всей Европе и служили предметом подражания. Нас должны удивлять не черты сходства в искусстве средневековой Европы с искусством Византии, но то, что этому искусству, в общем, удалось оградить себя от византийского влияния. Этому надо не только удивляться, но и радоваться. Потому что влияние это было гибельно, подобно дыханию смерти; внешний блеск и роскошь

*) Копты—туземцы Египта, принявшие христианство и сохранившие самобытность, несмотря на вторжение мусульман.

**) Этой церкви больше не существует.

византийских произведений искусства плохо скрывают пустоту, отсутствие мысли и вдохновения. Согласно легенде, которую приводит Вазари, именно византийские художники в VIII-м веке принесли во Флоренцию первые зачатки рисунка. Действительно, в Италии всегда было много византийских художников и византийских произведений искусства; их было даже слишком много; и великая заслуга Дуччо и, в особенности, Джотто заключалась в том, что они сумели решительно порвать с его мрачным направлением, чтобы в наблюдении над жизнью искать новых путей для искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ. — H. Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne, t. I. Paris 1903; X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, t. I, Freiburg 1896; A. Michel (и другие), Histoire de l'art, t. I, Paris 1905; A. Pératé, L'Archéologie chrétienne, Paris 1894; H. Marucchi, Eléments d'Archéologie chrétienne, 3 vol., Rome 1899—1905; J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben, Freiburg 1903 (267 таблиц); L. Bréhier, La Querelle des Images, Paris 1904; A. Venturi, Storia dell'arte, italiana, t. I—VI, Milan 1901—1906; Jos. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig 1901; Byzantinische Denkmäler, t. III, Lpzig 1903 (cf. S. Reinach, Revue archéol., 1903, II, p. 318); Kleinasien (христианская Малая Азия), Leipzig 1903 (cf. Ch. Diehl, Journal des Sav., 1904, p. 239); E. Dobbert, Zur Geschichte der altchristl. und frühbyzant. Kunst (Repertorium, 1898, p. I, 95); H. Holtzinger, Die altchristl. und byzantinische Baukunst, 2 изд., Stuttgart 1899; A. Choisy, Histoire de l'Architecture, t. II, Paris 1899; L. Lindenschmidt, Handbuch der deutschen Altertumskunde, Braunschweig 1880—1889 (варварское искусство Запада); J. Hampel, Alterth. des Mittelalters in Ungarn, 3 vol., Braunschweig 1905;, C. Barrière-Flavy, Les Arts industriels de la Gaule du V-e au VII-e siècle 3 vol., Toulouse 1901; Cl. Boulanger, Le mobilier funéraire gallo-romain et franc, Paris 1905; A. Marignan, Un Historien de l'Art français, Louis Courajod; Les temps francs, Paris 1889 (cf. Repertorium, 1902, p. 101); L. Bréhier, Les colonies d'Orient aux en Occident au commencement du Moyen Age (Byzantinische Zeitschrift, 1903, p. 1).

M. de Vogüé et Duthoit, L'Architecture civile et religieuse en Syrie, 3 vol., Paris 1866—1877; H. C. Butler, Expedition to Syria, Architecture, New-York 1903 (600 гравюр); O. Dalton, Catalogue of early christian antiquities in the British Museum, London 1905 (Мозаика di Santa Maria Maggiore); H. Graeven, Frünchristl. und mittelalterische Elfenbeinwerke, Rom 1898 и след.; A. M. Cust, The Ivory Workers of the middle ages, London 1903; A. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Leipzig 1899; H. Omont, Peintures d'un Manuscrit grec d'Evangile (Mon. Piot, t. VII, p. 175); Herm. Vopel, Die altchristl. Goldgläser, Freiburg 1899 Jul. Kurth, Die Wandmosaiken von Ravenna, Lpz. 1902 (cf. Repertorium 1903, p. 339); Ch. Diehl, Ravenne, Paris 1903; C. Ricci, Ravenna, Bergamo 1904; P. Leitschuh, Geschichte der Karolingischen Malerei, Berlin 1894; G. Swarzenski, Karoling. Malerei und Plastik (Jahrbücher Берлинского Музея, 1902); K. Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau, Freiburg 1906; E. Babelon, Histoire de la Gravure sur gemmes en France, Paris 1902; J. Labarte, Recherches sur la Peinture en émail, Paris 1856.

C. Bayet, L'art byzantin, Paris, s. d.; B. Kondakoff, Histoire de l'Art byzantin considéré principalement dans les Miniatures, франц. перевод, Paris 1886—1891; J. P. Richter, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, Wien 1896; D. Ainalow, Origines hellénistiques de l'Art byzantin (по-русски), Спб. 1900 (cf. Repertorium, 1902, p. 35); Ch. Diehl, Justinien et la Civilisation byzantine au VI-e siècle, Paris 1901; Études byzantines, Paris 1905; G. Schlumberger, Nicéphore Phocas, L'Epopée byzantine, Basile II, 4 vol. (с многочисленными гравюрами), Paris 1890—1905; Ch. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale, Paris 1896 (cf. Repertorium, 1896, p. 49); E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, t. I, Paris 1903; C. Fossati, Aya Sofia in Constantinople

as recently restored, London 1852; R. Lethaby et H. Swainson, The Church of Sancta Sofia, London 1894 (cf. Repertorium, 1897, p. 232); R. W. Schultz et S. N. Barusley, The Monastery of St. Luke of Stiris in Phocis, London 1901; G. Millet, Le Monastère de Daphni, Paris 1899; A. Ballu, Le Monastère byzantin de Tébessa, Paris 1898; L. de Beylié, L'Habitation byzantine, Paris 1902.

J. Tikkanen, Die Byzantinischen Psalterillustrationen, Helsingfors 1895; Ch. Diehl, Mosaïques byzantines du Monastère de Saint-Luc (Gazette, 1897, I, p. 37; cf. Monum. Piot, t. IV, p. 231); E Bertaux, Les Mosaiques de Daphni (Gazette, I, p. 39); C. Bayet, Recherches pour Servir à l'Histoire de la Sculpture chrétienne en Orient, Paris 1879.

E. Saladin et G. Migeon, Manuel d'art musulman, 2 vol., Paris 1907; R. Koechlin, L'art musulman (Revue de l'Art, 1903, 1, p. 409; J. Karabacek, Das angebliche Bilderverbot des Islam, Wien 1876; A. Gayet, L'Art Copte, Paris 1901; La Sculpture Copte (Gazette, 1892, I, p. 442); A. Riegl, Koptische Kunst (Byzantinische Zeitschrift, 1893, p. 114); G. Le Bon, La Civilisation des Arabes, Paris 1893; A. Gayet, L'Art arabe, Paris 1893 (cf. Repertorium, 1896, p. 358); Herz-Bey, Le Musée national du Caire (Gazette, 1902, I, p. 45); G. Migeon, Les Cuivres arabes (ibid., 1899, II, p. 462); Owen Jones, The Alhambra, 2 vol., London 1842; C. Nizet, La Mosquée de Cordone, Paris 1905; C. Blochet, Les Miniatures des manuscrits musulmans (Gazette, 1897, I, p. 281; cf. Burlington, Magazine, 1903, II, p. 276); A. Gayet, L'art persan, Paris 1895; Fr. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, Berlin 1901 (эпоха Ислама); H. Wallis, La Céramique persone au XIII-e siècle (Gazette, 1892, II, p. 69); C. Blochet, Peinture en Perse (Rev. archéol., 1905, II, p. 121); A. van de Pat, Hispanomorecque Ware of the XV-th. century, London 1904 (cf. Gazette, 1905, I, p 351); Jul. Lessing, Orientalische Teppiche, Berlin 1891; A. Riegl, Altorientalische Teppiche, 1891 (cf. Gazette, 1895, t. I, p. 168; 1896, I, p. 271); W. Bode, Westasiatische Knüpfteppiche (Jahrbücher Берлинского Музея, t. XIII, 1892, p. 26); G. de Bon, Les Civilisations de l'Inde, Paris 1887; Les Monuments de l'Inde, Paris 1893; M. Maindron, L'art indien, Paris s. d; Arts décoratifs de l'Inde (Gazette, 1898, II, p. 511); J. F. Fergusson, History of Indian architecture, London 1876; E. B. Havell, Indian Sculpture and painting, London 1908.

Наилучший общий очерк искусства нехристианских стран Востока и арабского у Вёрмана, История искусства, т. I, Спб. 1904.

ДВЕНАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ.

РОМАНСКАЯ И ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Только в 1825 г. Арсис-де-Комон, умерший в 1873 г., называет искусство западной Европы в эпоху после Карла Великого романским. Термин этот очень удачен; он указывает, с одной стороны, на сходство этого искусства с римским искусством, с другой — на промежуточное место его между стилем иноземного происхождения и стилем национальным. Романские языки и романское искусство представляют собою параллельные и одновременные явления, хотя римский элемент подкрепленный христианством, более заметен в языках, чем в искусстве.

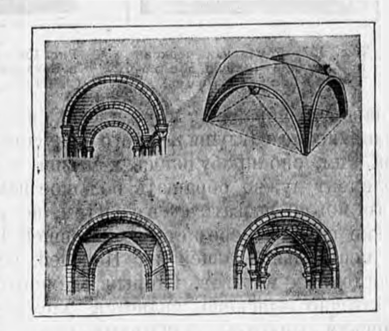


Рис. 156.—Типы сводов. 1 (налево) коробовый свод. 2 (направо) общий вид крестового свода. 3 (налево-внизу) внутренняя сторона крестового римского свода. 4 внутренний вид крестового свода с нервюрами.

Напротив, выражение готическое искусство неточно, так как готы и не создали и не распространяли искусства следующей за романскою эпохи. Говорят, что в первый раз оно было употреблено Рафаэлем в докладе его папе Льву Х-му по поводу проектированных в Риме работ; слово готический в те времена было синонимом всего варварского в противоположность римскому. Еще в настоящее время грубый и некультурный человек называется иногда „остроготом“. Эпитет готический вошел в обычай благодаря историку итальянского искусства Вазари (1574) и удержался до наших дней. Предлагали дать готическому искусству название французского искусства; но это выражение подает повод к недоразумениям, если не добавить: последней трети средних веков, что делает его длинным и неудобным. Лучше держаться термина, освященного обычаем.

При первом взгляде на романскую и готическую церкви ясно выступает существенная разница между стилями. Церковь романская еще тяжела, приземиста, несмотря на башни, возвышающие ее и господствующие над нею; церковь готическая уносится вверх. В первой заполненное пространство преобладает над пустым; вторая, напротив, вся состоит из окон, розеток, маленьких башенок,

каменного кружева. Украшения первой условны, фантастичны или имеют геометрический характер; украшения второй заимствованы из самой природы. В первой преобладают архитрав и дуга; вторая прежде всего поражает своими вертикальными линиями и арками в форме копья. Наконец, вид романской церкви вызывает идею спокойного величия, сознающего свою мощь; церковь готическая как бы олицетворяет собою стремление души к небу.

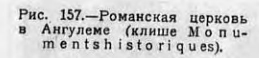


Рис. 157.—Романская церковь в Ангулеме (клише Monuments historiques).



Рис. 158.—Бамбергский собор в Баварии. (Lübke, Architektur, т. I, изд. Seemann).

Кельты не строили каменных зданий так же, как и германцы и скандинавы; но у них было совершенно отличное от греко-римского стиля декоративное искусство, которое, главным образом, выразилось в их украшениях. Римское владычество и влияние не заглушили этого искусства; в IV веке, в эпоху нашествия варваров на Рим, оно пробудилось к жизни и проявилось с большою энергией. На этот элемент нужно обращать большое внимание при изучении позднего средневековья; его можно назвать *северным*, не упуская в то же время из виду, что варварские народы через степи нынешней России находились в постоянных сношениях с центральной Азией и с Персией, чем и об'ясняется наличность в северном стиле восточных мотивов. Вторым элементом, значение которого, повидимому, еще недостаточно выяснено, является элемент *греко-сирийский*. Марсель был греческим городом; завязанные еще в древности и никогда не прерывавшиеся отношения связывали южную Галлию с азиатским берегом. Начиная с I-го века, западная Азия, в которой, как мы видели, выработался византийский стиль, также начинает оказывать влияние на Галлию, куда заезжали купцы и сирийские ремесленники.

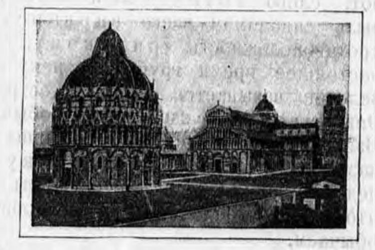


Рис 159.—Баптистерий, Собор и наклонная башня в Пизе.

И сама Италия, начиная с IV-го века, принимает все более и более византийский характер, потому что Константинополь, только что основанный, стал уже играть роль, когда-то выпавшую на долю Александрии. В то время как Рим и Италию опустошали вторжения варваров, Константинополь был в безопасности и стал центром цивилизации и искусства; Равенна, в V и VI столетиях служившая

императорам и королям резиденцией, была византийским городом. Таким образом, влияние, оказываемое Италией на Галлию в раннее средневековье, носило скорее византийский, чем италийский характер.



Рис. 160.—Подпружные арки и контрфорс церкви св. Гудулы в Брюсселе. (Reusens, Archéologie chrétienne).

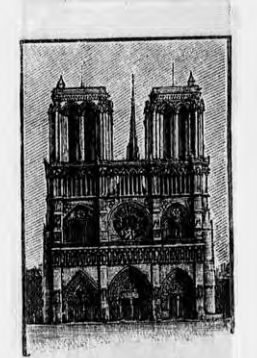


Рис. 161.—Фасад Собора Парижской Богоматери (клише Neurdein'a).

Эта смесь северных, азиатских, сирийских и византийских элементов чувствуется в том процессе эволюции, который породил сначала романское, затем готическое искусство, и нельзя сказать, чтобы было легко указать влияние каждого из этих элементов в отдельности. Нужно заметить, что северный элемент до XI века все возрастает в силе, благодаря притоку новых варварских племен—саксонцев и нормандцев; начиная же с XI века усиливаются сирийский и византийский элементы, благодаря крестовым походам, которые привели западные народы не только в сношения, но и в постоянное соприкосновение с византийцами, сирийцами и арабами. Греко-римская тенденция все более и более теряет силу и, наконец, в готической архитектуре становится почти незаметной. В общем, основным мотивом средневековой архитектуры является скорее все возраставшее исключение греко-римских элементов, чем развитие их, что обуславливается, с одной стороны, воздействием азиатского и византийского искусства, с другой—влиянием варваров. Романская архитектура делает первый шаг в этом направлении, готическая—второй. Все это совершалось постепенно, путем таких переходов, которые можно сделать вполне очевидными; вот почему возможно, не отрицая иноземных влияний, нарисовать картину эволюции архитектуры так, как если бы она возникла и развивалась вполне самобытно. Тенденция, выражаемая чуждыми, случайными элементами не мешает факту эволюции и лишь об'ясняет ее направление. Обозначим же вкратце главнейшие фазисы этого развития.

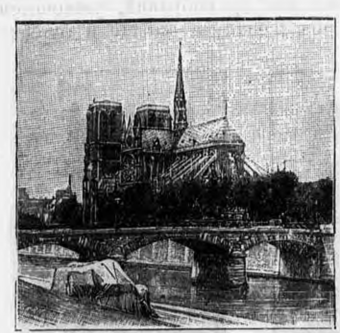
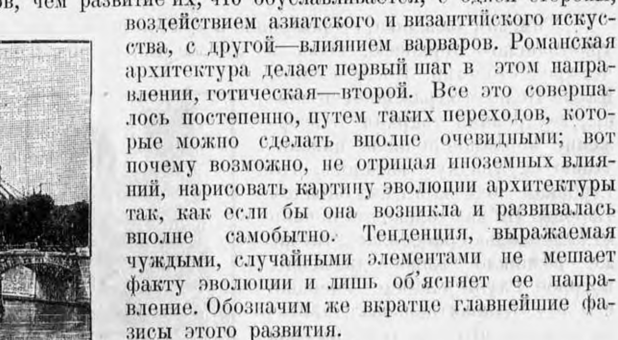


Рис. 162.—Задний фасад Собора Парижской Богоматери.



Как романская, так и готическая церкви выросли, в конечном счете, из римской базилики IV века. Однако эту базилику, место собрания верующих, нужно было увенчать кровлей, и настало время, когда были оставлены и деревянные крыши, слишком подверженные опасности

пожара, и крыши из больших горизонтальных камней, громоздких и неудобных для перевозки. Тогда прибегли к своду, сложенному из небольших камней. Профиль свода может быть полукруглым; но можно нарисовать также заостренную арку, т.-е. угол, образуемый двумя пересекающимися арками. Архитрав над дверью или окном также может быть замещен дугою или заостренною аркой. Дуга—основной мотив романской архитектуры; заостренная арка—готической.

Рис. 163.—Шартрский Собор (клише Monuments historiques).

Но важна не только форма свода, но и способ конструкции (рис. 156). Своды бывают двух типов: коробовый свод, полый полуцилиндр со сводными арками или без них; крестовый свод, внешний вид которого представляет собою четыре ребра; этот свод образуется путем пересечения под прямым углом двух коробовых сводов. Значительно уклоняется от крестового свода вариация его—крестовый свод с нервюрами, ребра которого образуют связанные друг с другом арки. Римский крестовый свод представляет собою сплошной купол, приобретающий устойчивость благодаря прочности своих точек опоры, крестовый свод с нервюрами получает прочность благодаря остову (ossature) из дуг, который удерживает его как бы в равновесии.

Крестовый свод, с выступающими ребром нервюрами, был применен сначала, после VIII века, в Италии ломбардскими архитекторами, искусство которых хотя и сложилось под влиянием Византии, однако не было простой копией византийского искусства.

Римская базилика, огороженное и крытое помещение для собраний, становится христианскою церковью. Один и тот же тип господствовал на Западе в течение четырех столетий. После смерти Карла Великого гражданские войны, внутренняя анархия и вторжение норманов привели цивилизацию к упадку; казалось, что глубокая ночь царит над Западом Европы. Но как только эта ночная мгла несколько рассеялась, тотчас же возникло живое движение, которое Рауль Глабер, умерший в 1050 г., охарактеризовал: „Можно сказать, что мир, сбросив свои ветхие лохмотья, всюду стремился облечь себя в белые одеяния церкви“. Рауль Глабер говорит также, что несколько времени спустя после 1000 г.: „все соборы, монастыри с мощами святых, сельские капеллы были превращены верующими в нечто лучшее“. Это нечто лучшее, без сомнения, были каменные здания со сводами, т.-е. романская архитектура.



Рис. 164.—Реймский Собор (клише Courleux).



Рис. 165.—Амьенский Собор (клише Neuerdein'a).

Один из наиболее ученых историков архитектуры, Шуази, приписывает введение свода в западные церкви византийскому и сирийскому влиянию; в пользу этой гипотезы говорят торговые сношения Венеции, с одной стороны, с Византией, с другой—с Западом, посещение Палестины паломниками с запада, наконец, сношения Азии с портовыми городами Роны и Луары. Но возможно также, что вид еще сохранившихся римских аркад мог внушить западным архитекторам мысль заменить в храмах архитрав дугою.

Романская церковь отличается от базилики многими характерными чертами. Она построена в форме латинского креста, т.-е. длинный неф пересекается на двух третях своей длины перпендикулярным трансцептом; кровля ее имеет вид свода, а окна обычно форму дуг; наконец, она снабжена одною или несколькими башнями, составляющими одно целое со всем зданием. Эти и некоторые другие изменения в первоначальном плане были введены не сразу; эволюцию романского стиля можно проследить до половины XII столетия и даже позже. Но общая концепция остается тою же самой: центральный неф, заканчивающийся абсидою и освещаемый сбоку, и боковые нефы, обыкновенно, два (иногда четыре). Чтобы поддержать тяжесть свода в зданиях романского стиля, архитекторы должны были укреплять стены и колоннады. В толстых и прочных стенах можно сделать лишь немного отверстий; освещение романских церквей, поэтому, всегда недостаточно. Те же требования прочности заставляли увеличивать здания в ширину и уменьшать в вышину; отсюда тяжеловесный характер, неразрывно связанный с этим типом строений.

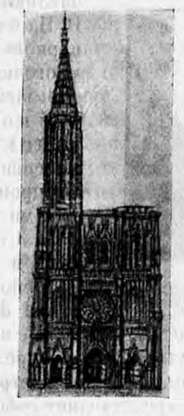


Рис. 166.—Страсбургский. Собор.



Рис. 167.—Кёльнский Собор.

Рис. 168. — Св. Капелла Sainte Chapelle в Париже (клише Lévy et fils).

Во Франции самые древние и наиболее красивые церкви романского стиля находятся на юге от Луары (рис. 157). Этот архитектурный стиль был всюду распространен Клюнийскими монахами, огромное аббатство которых, разрушенное во времена Первой Империи, вызывало подражания почти везде, даже в Святой Земле. Образовались многочисленные местные школы в Бургундии, Оверне, Перигоре и т. д. Школа долины Рейна, находившаяся под влиянием ломбардской архи-

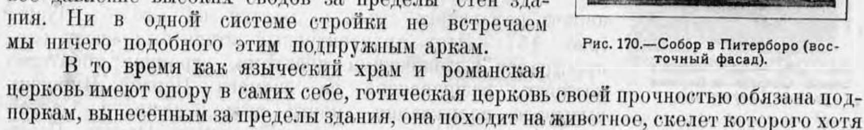
тектуры является, повидимому, самою позднейшею из них; тем не менее грандиозные соборы, воздвигнутые ею в Шпейере, Майнце, Вормсе, Бамберге (рис. 158), причисляются к шедеврам церковной архитектуры. В Париже можно указать, как на образец, на церковь **Saint-Germain-des-Près**, несмотря на многочисленные переделки, которым она подверглась. В Англии романский стиль, называемый н о р м а н с к и м в противоположность с а к с о н с к о м у, имеет более тяжеловесный и массивный характер, чем в Нормандии, откуда он происходит. В Италии главнейшими памятниками романского искусства являются [церковь Св. Амвросия в Милане, соборы Моденский и Пармский, церкви **S. Zeno** и **S. Fermo** в Вероне, церкви **S. Michele** и **S. Pietro in ciel d'oro** в Павии]*), собор в Пизе, построенный в 1063—1118 годах (рис. 159) и др.



Рис. 169.—Кэнтерберийский Собор.

До сих пор мы не упоминали о стрельчатых арках (**ogives**). В XIX веке это название ошибочно было дано заостренным аркам; в действительности же, стрелка свода (**angiva**) представляет собою выступающее ребро, которое поддерживает свод для того, чтобы увеличить (**augere**) его сопротивление. Можно точно также говорить о стрельчатых сводах и называть с т р е л ь ч а т о й готическую архитектуру, не забывая, однако, что этим не вполне исчерпывается ее характер: помимо свода с нервюрами (ребрами, стрелками, готическая архитектура характеризуется применением подпружных арок, так называемых, **arcs boutants**, и орнамента, заимствованного из природы, из местных растений и плодов.

Подпружная арка является прямым следствием применения заостренной арки (рис. 160). В самом деле, когда церкви стали становиться все выше и выше, стены, снабженные к тому же широкими окнами, не были уже в состоянии выдержать давление свода; необходимо было поддержать их извне. С этой целью к внешней стороне здания прикрепили ряд каменных арок, опирающихся на большие каменные столбы, называемые к о н т р ф о р с а м и. Эти арки, называемые **arcs-boutants** (подпружными арками), имеют целью перенести боковое давление высоких сводов за пределы стен здания. Ни в одной системе стройки не встречаем мы ничего подобного этим подпружным аркам.



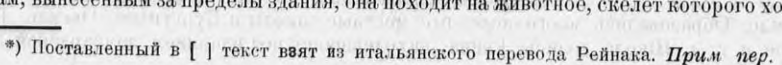


Рис. 170.—Собор в Питерборо (восточный фасад).

В то время как языческий храм и романская церковь имеют опору в самих себе, готическая церковь своей прочностью обязана подпоркам, вынесенным за пределы здания, она походит на животное, скелет которого хотя

*) Поставленный в [ ] текст взят из итальянского перевода Рейнака. *Прим пер.*

отчасти находился бы вне его тела. Контрфорсы и подпружные арки готического здания, несмотря на искусное расположение и красивую орнаментацию, естественным образом напоминают нам костыли. Здание, как индивидуум, не отвечает идеалу здоровья, цельности, когда оно снабжено такими подпорками. Так и готическое искусство, хотя и дало нам многие шедевры, но в самом себе оно носит беспокойный зародыш упадка; впрочем, из сотен известных нам готических зданий почти ни одно не закончено, и многие из них были отчасти разрушены уже во время работы над их окончанием.



Рис. 171.—Ратуша в Аррасе.

Почти достоверно известно, что первые памятники готического искусства были воздвигнуты в Иль-де-Франс и в Пикардии. Юг, с его более обильным светом, где римские традиции сохранили бо́льшую жизненность, благоприятствовал распространению романской базилики; наоборот, на Севере уже рано начали стремиться к созданию типа церкви с многочисленными и широкими окнами. Быть может, воспоминание о старинных деревянных постройках благоприятствовало именно такой эволюции строительного искусства; такое мнение поддерживал, напр., Куражо (**Courajod**).

Но из того, что готическое искусство процветало первоначально между Сеною и Соммою, нельзя заключать, что свод с нервюрами был изобретен именно в этой области. В Германии готическое искусство появляется не ранее 1209 года (Магдебург); достоверно известно, что во Франции оно распространяется на столетие раньше, чем в Германии. Один из памятников его в Иль-де-Франсе, в Мориенвале, относится к 1115 г. Этот факт, установленный лишь в 1890 г., стал общепризнанным лишь в течение последних десяти лет. Но совсем недавно стрельчатые своды столь же давнего происхождения были найдены в Пикардии, и также совершенно неожиданно в Англии, именно в Дюргэмском соборе, стрельчатые своды которого относятся к началу XII столетия. Итак, в настоящее время вопрос заключается уже не в том, процветал ли готический стиль первоначально в Иль-де-Франсе, что известно достоверно, но в том, были ли созданы характерные его особенности первоначально в Иль-де-Франсе, в Пикардии, или в Англии, куда стиль этот был, повидимому, занесен норманнами.

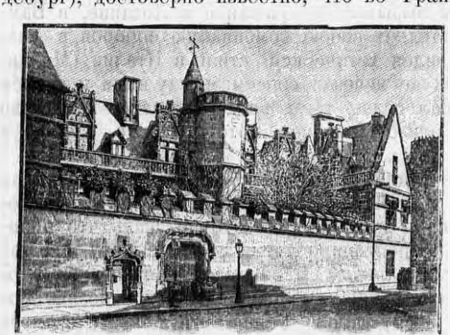


Рис. 172.—Клюнийский отель (теперь музей) в Париже (клише Monuments historiques).

На-ряду с мнением, приписывающим изобретение стрельчатого свода западной Европе, существует другое, согласно которому его изобрели сирийцы; расцвет готической архитектуры как раз совпадает с крестовыми походами, благодаря которым завязались тесные сношения между Сирией и северо-западной Европой. Как бы то ни было, новый стиль начал развиваться с поразительной быстротой. Готические хоры аббатства Сен-Дени относятся к 1144 г. Церковь в Нойоне была начата постройкою в 1140 г., собор Парижской Богоматери (**Notre-Dame de Paris**) в 1163 г., собор в Бурже в 1172 г., в Шартре—в 1194 г., в Реймсе—в 1211 г., в Амьене—в 1215 г. Св. Капелла в Париже (**Sainte-Chapelle de Paris**) была освящена в 1248 г. (рис. 161—168). Из северной Франции готический стиль, распространяемый, главным образом, цистерцианскими монахами, перешел в Эльзас (Страсбург 1277) в Германию (Кёльн 1248), в Италию (Милан), в Испанию, Португалию, Швецию, Богемию, Венгрию; французские крестоносцы ввели его на острове Кипре и в Сирии. В Англии этот стиль приобрел совершенно своеобразный характер, который отличается относительной тяжеловесностью, а позднее, безвкусным изобилием вертикальных линий, в особенности, в окнах (рис. 169, 170). В 1174 г. один архитектор из Санса (**Sens**) был приглашен реставрировать сгоревший Кэнтерберийский собор; с 1245 по 1269 г.г. были построены хоры Вестминстерского аббатства в Лондоне; Сольсбёрийский собор был построен с 1220 по 1258 г.г.; французский тип преобладал, впрочем, повсюду: соборы в Шартре и Бурже создали школу в Испании; Нойонский и Лаонский соборы вызывали подражание в Лозанне, в Бамберге (башни); Кельнский собор представляет собою комбинацию соборов в Амьене и в Бовэ (**Beauvais**). Наименее привился готический стиль в Италии (Миланский собор). Впрочем, романские церкви не исчезли совсем; между ними и стилем Ренессанса есть известная преемственная связь, тогда как готическое искусство представляет собою как бы блестящий эпизод, расцвет которого уже близок к упадку.

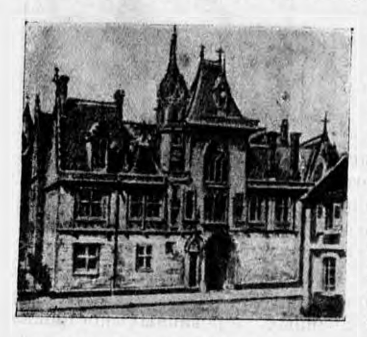


Рис. 173.—Дом Жака-Кёра в Бурже.

Различают три периода готического стиля, сообразно с формою орнаментации окон: ланцетовидный (**à lancettes**), лучистый (**rayonnant**) и пламенеющий (**flamboyant**). Однако эти обозначения неточны. Достаточно знать, что принцип готической архитектуры заставлял ее постоянно увеличивать высоту сводов, размеры и число окон, увеличивать число башенок и пинаклей. Готические церкви XV столетия в одно и то же время и манерны и беспокойно грациозны. Готическое искусство не было заглушено искусством Ренессанса: оно сделалось жертвою того начала хрупкости, которое оно носило в самом себе.

Искусство это создавало не одни только церкви, хотя собор и был наиболее совершенным его выражением. К числу памятников готического стиля последнего периода принадлежат изумительные ратуши фландрских городов, которые, возвышаясь со своими башнями с городскими колоколами против церквей, как бы знаменуют собою новое нарастающее могущество—светской буржуазии (рис. 171). Можно указать также на некоторые монастыри, напр., аббатство **du Mont-Saint-Michel**, и на очаровательные частные дома, напр., отель Клюни в Париже (рис. 172, дом Жака-Кёра (**Jacques Coeur**) в Бурже (рис. 173) и др. замки (**d o n j o n s** от латинского **d o m i n i u m**) строились, начиная с X столетия, большею частью, в романском стиле: требования защиты замка не позволяли уделить слишком большого места готической архитектуре с ее преобладанием пустого пространства над заполненным; зато готическое искусство дало замкам внутреннее расположение, орнамент ворот, окон, кровель; достаточно назвать замки **de La Ferté-Milon** и **de Pierrefonds**, относящиеся к концу XV века, в которых Куражо справедливо восхвалял „импозантные массы, благородные контуры и чисто дорические гордое величие и простоту“.

Если архитектура, рассматриваемая как искусство, должна стремиться к возможно бо́льшему освобождению от подчинения материалу, то можно сказать, что готические церкви наиболее приблизились к такому идеалу. Мало того: эта система постройки, легкая, воздушная, со стройным и свободно поднимающимся остовом, была как бы первым опытом стиля, начавшего слагаться в XIX веке,—металлической архитектуры. С тех пор как вошли в употребление металл и цемент с прокладкой железа, архитектора нашего времени получили возможность сравняться в смелости с готическим зодчеством, не угрожая в то же время прочности здания. Все заставляет верить, что в последующей борьбе двух элементов зодчества—заполненного и незаполненного пространства, должно победить пространство незаполненное, что дворцы и дома будущего, по крайней мере, в нашем климате, будут залиты воздухом и светом. Таким образом, принцип, возвещенный готической архитектурой, вновь будет призван к жизни и после возрождения греко-римского стиля, господствовавшего с XVI века до наших дней, мы увидим еще более длительное возрождение готического стиля, лишь с другими материалами.

БИБЛИОГРАФИЯ. — E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'Architecture française, 10 vol., Paris 1854—1869; Dictionnaire du Mobilier français, 4 vol., Paris 1855—1873; Architecture militaire, Paris 1854; Entretiens sur l'Architecture, 2 vol., Paris 1858—1872; Histoire d'une Forteresse, Paris 1874; Histoire de l'Habitation, Paris 1875; J. Quicherat, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, t. II, Paris 1886.

A. Michel (и другие), Histoire de l'Art, t. I, Paris 1905; W. R. Lethaby, Mediaeval art, London 1904; Aug. Choisy, Histoire de l'Architecture, t. II, Paris 1899; W. Lübke, Geschichte der Architektur, 6 изд., t. II, Leipzig 1886; E. Schmitt, Handbuch der Architektur, t. IV, Stuttgart 1902 (cf. Repertorium, 1902, p. 454); G. Dehio et G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 2 vol., Stuttgart 1884—1901; L. Courajod, Leçons professées à l'Ecole du Louvre, t. I, Paris 1899 (Origines de l'Art roman et gothique); C. Enlart, Manuel d'Archeologie française, t. I, II, Paris 1902—3 (в этом сочинении после каждой главы указана обширная библиография); L. Bonnard, Notions d'Archéologie monumentale, Paris 1902; J. Brutails, Précis d'Archéologie du Moyen Age, Paris 1908; R. Rosières, L'Evolution de l'Architecture en France, Paris 1894; A. von Cohausen, Befestigungswesen der Vorzeit und des Mittelalters, Wiesbaden 1898; O. Piper, Burgenkunde, München 1895.

E. Corroyer, L'Architecture romane, Paris 1888; A. Venturi, Storia dell'arte italiana, t. III, Milan 1903 (периоды романский и готический); E. Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale, t I, Paris 1903 (V—XIII столетия); O. Mothes, Die Baukunst

des Mittelalters in Italien, 2 vol., Jena 1884; Dartein, L'Architecture Lombarde, Paris 1882; Rivoira, Le origini, della architectura lombarda, t. I, Roma 1901; R. Cattaneo, L'Architecture en Italie du VI au XI siècle, trad. par Le Mounier, Venise 1901; Rohault de Fleury, Les Monuments de Pise au Moyen Age, Paris 1886; R. Adamy, Die merovingische Ornamentik als Grundlage der romantischen (Deutsche Bauzeitung, 1896, p. 80); L. Laande, Études d'Histoire et d'Archéologie romanes (Provence et Languebdoc), Paris 1902; A. de Rochemonteix, Les Eglises romanes de la Haute-Auvergne, Paris 1902 (cf. Gazette, 1902, II, p. 436); Abbé Pottier, L'Abbaye de Saint-Pierre à Moissac (Album des Monuments du Midi de la France, Toulouse 1897, t. I, p. 48; романские капители).

L. Gonse, L'Art gothique, Paris, s. d; G. Dehio, Die Anfänge des gotischen Baustiles (Repertorium 1896, p. 169); Anthyme Saint Paul, La Désignation de l'Architecture gothique (Bulletin monumental, 1893, p. 1); L. Leclère, L'Origine de la voûte d'ogives (Revue de l'Université de Bruxelles, 1901—1902, p. 765); R. de Lasteyrie, Les Origines de l'Architecture gothique, Caen 1901; A. Pugin, Gotische Ornamente (Франция и Англия), Berlin 1896; L. de Fourcaud, L'Art gothique (Gazette, 1891, II, p 89); Clara Perkins, French Cathedrals and Chateaux, 2 vol., Boston 1903.

Eug-Lefèvre. Pontalis, L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons, Paris 1897; L'Architecture gothique dans la Champagne méridionale, Paris 1904; C. Enlart, Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie, Paris 1895 (cf. Revue archéol., 1893, II, p 284); Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal (Bulletin du Comité, 1894, p. 168); E. Bertaux, Castel del Monte et les Architectes français de Frédéric II (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions, 1897, p 432); Francis Bond, Gothic Architecture in England, London 1905 (cf. Lasteyrie, Journal des Savants, 1908, p. 57); P. A. Ditchfield, The cathedrals of Great Britain, London 1902; E. Prior, Cathedral Builders in England, London 1905; C. Enlart, l'Art gothique et la Renaissance en Chypre, 2 vol., Paris 1899.

G. Durant, Monographie de la cathédrale d'Amiens, 2 vol., Amiens 1901, 1903; J. Denais, Monographie de la cathédrale d'Angers, Paris 1899; Abbé Bulteau, Monographie de la Cathédrale de Chartres, 2 éd, Chartres 1902 (cf. Bull. monumental, 1903, p 581); R Merlet, La Cathédrale de Chartres, Paris 1908; P. Vitry et G. Brière, Saint-Denis, Paris 1908; Notre-Dame de Paris, Paris 1909; Eug. Lefèvre-Pontalis, Histoire de la Cathédrale de Noyon, Paris 1900; Le Château Le Coucy, Paris 1909; E. Lambin, L'Église de Saint-Leu d'Esserent (Gazette, 1901, I, p. 305); L'Demaison, La Cathédrale de Reims (Bull. monumental, 1902, p. 3); Bégule et Guigue, La Cathédrale de Lyon, Lyon 1880; H. Stein, Pierre des Montereau, architecte de Saint-Denis (Mém. de la Soc. des antiq., 1900, t. LXI, p. 79); W. K. Lethaby, Westminster Abbey London 1907; A. de Geymueller, La cathédrale de Milan (Gazette, 1890, I, p. 152).

О ложных „страхах 1000 года“ см. решающую статью Dom Plaine в Revue de Questions historiques, 1873, p. 145.

ЛЕКЦИЯ ТРИНАДЦАТАЯ.

СКУЛЬПТУРА РОМАНСКАЯ И СКУЛЬПТУРА ГОТИЧЕСКАЯ.

В средние века Церковь не только отличается богатством и могуществом, но и господствует над всяким проявлением человеческой деятельности и направляет ее. Собственно говоря, вне влияния церкви искусства не существует; есть лишь искусство, необходимое для того, чтобы строить и украшать ее здания, резать для нее слоновую кость и реликвии, покрывать живописью стекло и требники. Первое место среди этих искусств занимает архитектура, и никогда ни в одном обществе она не имела такого большого значения. И теперь еще достаточно войти в романскую или готическую церковь, чтобы проникнуться впечатлением огромной силы, которая в течение десяти веков правила судьбами Европы.

Стенная живопись, это искусство, по преимуществу, первых шагов христианства, была почти совсем заброшена в эпоху романскую и готическую. Причиной этому послужила церковная архитектура: романские церкви были слишком темны; в готических было слишком мало пространства, которое можно было бы покрыть живописью. Зато в готических церквах были высокие окна, которые надо было закрыть и украсить стеклами. Искусство украшения стекол неразрывно связано с готическим искусством; и шедевры его в Сен-Дени, Шартре, Пуатье и Сансе (Sens) были созданы мастерами по стеклу в эпоху расцвета готики, в XIII-м веке. Яркая и немного резкая раскраска, которая свойственна живописи по стеклу, оказала в XV-м веке несомненное влияние на живопись; и надо было много времени, чтобы глаз привык к более мягким и скромным тонам.

На-ряду с живописью по стеклу существовала также живопись на манускриптах. Но истинные произведения искусства были созданы в этой области лишь в середине XIII-го века. До этого времени были лишь рисунки, которые мастера, украшавшие живописью рукописи, и переписчики заимствовали друг у друга; оригинальность всего более проявляется в заглавных буквах и заставках, иногда украшенных с поразительной фантазией (рис. 174, 175).

Очень часто романские церкви украшались монахами, которые их и строили; готические же церкви украшались, главным образом, скульпторами, живописцами или резчиками светскими, об'единенными в корпорации (цехи). В ту и другую эпохи всего более был распространен барельеф. Романские скульпторы украшали тимпаны церковных дверей большими композициями религиозного содержания; они даже скульптурно изображали целые истории (события), фигуры людей и животных на капителях колонн и на фризах. Скульпторы готические, в особенности

во Франции, стали применять барельефы и скульптуру во всех частях больших церквей—на паперти, на галлереях, на хорах. Было сочтено в Шартрском Соборе не менее 10.000 статуй, барельефов, изображений людей и животных в красках на стекле.

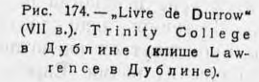


Рис. 174. — „Livre de Durrow" (VII в.). Trinity College в Дублине (клише Lawrence в Дублине).



Рис. 175.—Разукрашенная заглавная буква и перевивки из ирландской рукописи, так назыв. „Livre de Kells" (VIII в.). Trinity College, в Дублине (клише Lawrence в Дублине).

Хотя различие между романской и готической скульптурой выражено не резко, и существует много памятников, где черты той и другой тесно связаны, но все же можно сказать, что если эти памятники взять отдельно в эпоху расцвета, первые в XII-м, вторые в XIII-м веке, то мы увидим в них черты поразительного контраста.

Романская скульптура является продуктом самых разнообразных влияний неодинаковых по силе в разных странах: никогда не прекращавшегося влияния римского искусства—в особенности, в Италии и на юге Франции,—влияний византийского, арабского, персидского, принесенных торговлей и войнами, влиянием искусства северных стран (Скандинавии, Ирландии), где существовала любовь к сложным формам и перевитым орнаментам, называемым **перевивками** (рис. 174, 175). И в этом составном искусстве почти совершенно отсутствует одно лишь влияние: непосредственно наблюдаемой природы. Глаза романских скульпторов были для нее закрыты. Искусство их бывает порою величественным, мощным, декоративным, но оно всегда отвлеченно, не реально, условно.



Рис. 176.—Страшный Суд в портале Отэнского собора (клише Жиродона).

Самым ярким примером может служить тимпан собора в Отэне, на котором изображен Страшный Суд (рис. 176). Эта огромная композиция, относящаяся приблизительно к 1130-му году, не лишена величия; в ней даже проявляется замечательная любовь к живым движениям; но что за рисунок! какая неестественная длина человеческих фигур! Какие узкие и жесткие драпировки! Не менее варварски сделан и тимпан церкви в Муассаке (Тарн и Гаронна), более поздний

на двадцать лет (рис. 177). Но и здесь наряду с очень неправильным рисунком мы видим движение и разнообразие, в которых чувствуется сила стремлений местного искусства, византийское влияние не смогло заглушит их.

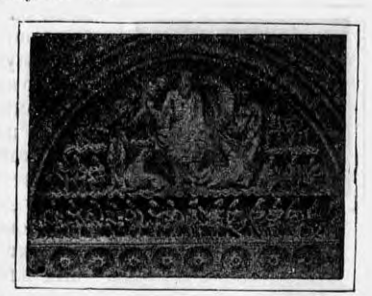


Рис. 177.—Иисус, Евангелисты и 24 старца из Апокалипсиса. Портал церкви аббатства в Муассаке. (Клише Жирод.).

Рядом с романским искусством, подчиненным условностям, непонимающим или презирающим природу, зрелое готическое искусство XIII-го века является блестящим возрождением реализма. Великие скульпторы, украсившие своими работами соборы Парижа, Амьена, Реймса и Шартра, были реалистами в самом высоком значении этого слова. Они искали в природе не только знания человеческого тела и покрывающих его драпировок, но также мотивы для орнаментов. За исключением химер на соборах и нескольких скульптур второстепенного значения, мы не встречаем больше в XIII-м веке ни фантастических изображений животных, ни сложных, производящих кошмарное впечатление, орнаментов, покрывающих капители романских церквей; элементы орнамента заимствуются исключительно или почти что исключительно из растительного царства страны. Одним из этих произведений наиболее заслуживающих восхищения, является знаменитая **капитель виноградного сбора**, вылепленная около 1250-го года на Соборе Богоматери в Реймсе (рис. 178). После 1-го столетия Римской Империи (см. лекц. 10) искусство не умело еще так подражать природе; и никогда после этого оно не изображало ее с такой грацией и искренностью.

Готический храм представляет собою настоящую энциклопедию человеческого знания. Мы находим в нем изображения, заимствованные из Священного писания и благочестивых легенд; мотивы из растительного и животного мира; изображения времен года, земледельческих работ, искусств, наук и ремесл; аллегорические изображения моральных свойств, например, остроумное олицетворение добродетели и пороков. В XIII-м веке Людовик Святой поручил одному доминиканскому ученному, Винценту из Бовэ, написать большую работу, энциклопедию всех знаний того времени. Эта компилятивная работа, названная **Miroir du Monde** (Зеркало мира), разделена на четыре части: **Зеркало природы**, **Зеркало науки**, **Зеркало нравственности** и **Зеркало истории**. И вот, один современный археолог. Э. **Маль** (E. Mâle), сумел показать, что произведения искусства в наших больших соборах являются как-бы воспроизведением на камне **Зеркала** Вин-



Рис. 178.—Капитель, называемая „Сбор винограда". Реймский Собор. (Клише Thuillot, в Реймсе).

цента из Бовэ, за исключением эпизодов из истории греков и римлян, здесь неприменимых. Это не значит, что мастера эти читали Винцента из Бовэ; но, подобно ему, они хотели собрать все, что должны были знать люди их времени. Главным содержанием их искусства было не желание доставить удовольствие, но стремление научить при помощи изображения; это энциклопедия, пригодная для тех, кто не умеет читать, переведенная при помощи скульптуры или живописи по стеклу на язык ясный и точный, под высоким покровительством Церкви, которая не допускает ничего случайного. Она присутствует всегда и везде, дает советы, наблюдает за художником и предоставляет его собственному вдохновению только в тех случаях, когда он воспроизводит на водосточных трубах фантастических животных или заимствует из растительного царства мотивы.



Рис. 179.—Встреча Авраама и Мельхиседека. Реймский Собор. (Клише Жиродона).

Относительно этого восхитительного, хотя и лишенного цельности, искусства существует много предрассудков, которые трудно разрушить. Например, часто приходится слышать, что все готические фигуры слишком угловаты и тонки. Чтобы убедиться в противном, взгляните на удивительную сцену, скульптурно изображенную в Реймском Соборе,—встречу Мельхиседека и Авраама (рис. 179); взгляните также в том же Соборе на посещение Марией Елизаветы *), на сидящего Пророка и стоящего Ангела, затем на восхитительную Марию Магдалину в Соборе в Бордо (рис. 180—183). Разве вы видите в них что-либо тощее, угловатое, болезненное? Готическое искусство в лучшую эпоху напоминает не романское и не византийское, но греческое искусство между 500-м 450-м годами, и, по странной случайности, даже воспроизводит ту же стереотипную улыбку.

Приходится также слышать, что готическое искусство носит печать пламенного благочестия, туманного мистицизма, что оно с болезненным чувством набожности изображает страдание Христа, Богоматери и мучеников. Поверить этому может только тот, кто никогда не изучал готического искусства. Это совсем неверно; готическое искусство в эпоху расцвета, в XIII-м веке, не изображало иных страданий, кроме страданий осужденных грешников. Богоматерь в его изображениях всегда улыбается и никогда не имеет страдающего вида. Мы не можем привести из готики ни одного примера Богоматери в слезах у подножия Креста. Слова и музыка **Stabat Mater**, которая местами является самым высоким выражением религии средневековья, относятся, по крайней мере, к концу XIII-го века и



Рис. 180.—Группа из Посещения Богородицей Св. Елисаветы. Реймский Собор. (Клише Жиродона).

*) Автор этой необыкновенной группы несомненно видел и изучал античные статуи. Но какие? И где?

становятся популярным только в XV-м веке. Христос также изображается не страдающим, но с ясным и величественным выражением; достаточно назвать знаменитую статую известную под названием **Beau Dieu d'Amiens**.

По этому поводу заметим, что готическое искусство иллюстрировало очень мало рассказов, заимствованных из Священного писания, только те, которые, по мнению людей XIII-го века, служили прославлению веры. К ним относится встреча Авраама и Мельхиседека, потому что Мельхиседек, предлагая Аврааму хлеб и вино, являет прообраз таинства евхаристии. Зато, как справедливо замечает Маль, все, что можно найти в обоих Заветах гуманного, нежного или только живописного, повидимому, не сумело затронуть художников средних веков. Эти художники не были богословами, но богословы ими руководили. А богословие этой эпохи, представленное в **Summa theologiae** св. Фомы Аквинского, не отличалась сентиментальностью; это была наука высокомерная и положительная, с железной логикой, наука, которая хотела спасти человечество, действуя на его разум, но и не думала обращаться к его сердцу. Странно, что в суждении о Данте, величайшем поэте XIII-го века, была сделана та же самая ошибка. Из-за того, что в его произведении встречается Франческа-да-Римини и Беатриче, ему приписывали современные идеи, сентиментальную меланхоличность, в то время как он был главным образом богословом, диалектиком, политиком. Подслащенное и слезливое средневековье является неудачным измышлением нашей романтической школы XIX-го столетия.



Рис. 181.—Пророк. Реймский Собор). Клише Жиродона).



Рис. 182.—Ангел в Реймском Соборе. (Клише Жиродона).



Рис. 183.—Св. Магдалина. Собор в Бордо. (Клише Жиродона).

Не менее ложна также идея, распространенная Виктором Гюго, что иконописцы умели ускользнуть от влияния Церкви, обладали умом независимым и мятежным и, что архитектура в средние века пользовалась такой же свободой, как и пресса в наши дни. В действительности, в средние века было очень опасно обнаружить свою независимость или недовольство, в особенности, если дело касалось авторитета Церкви; за это легко можно было попасть на костер или в вечное за-

ключение. Между 1234-м и 1239-м годами, при Людовике Святом, во время сооружения Св. Капеллы (Sainte-Chapelle) инквизитор Франции, Робер (Robert) осудил на сожжение живыми 222-х человек, обвиненных в том, что у них были „мнения“.

Рис. 184.— Надгробная статуя Гаймона, графа Корбейльского. Церьковь Сен-Сир, в Корбейле (Сена и Уаза). Около 1320 г.



Рис. 185.—Статуя на могиле Роберта д'Артуа, работа Пепэна де Гюи. Церковь Сен-Дени (Сена). Около 1320 г.

Художники, повторяю, были свободны только в выборе второстепенных украшений. При изображении же сюжетов как светских, так и церковных ими руководило духовенство, т.-е. Церковь. Делают ссылки на каррикатурные изображения монахов на рельефах наших соборов; но эти каррикатуры появляются не раньше конца XIV-го века и представляют гораздо более невинный характер, чем им стараются приписать. Образ **антиклерикального художника** может быть пикантен, но вляется чистым вымыслом.

Готическая скульптура занималась не только украшением соборов; в особенности, после XIV-го века она делала также изображения надгробные, которые постепенно стали превращаться в портретные изображения. Именно портрет—отдельные примеры можно встретить на иная с XIII-го века—привел готическое искусство к исканию индивидуального выражения. К этой эпохе относятся изображения покойников, лежащих в спокойной позе (**gisants** и **gisantes**); этот тип изображений был заменен портретами усопших в колено-преклоненной молитвенной позе, откуда была заимствована поза **жертвователей** (donateurs), сохранившаяся почти до наших дней. В Сен-Дени и Корбейле находятся прекрасные изображения в лежачей позе Гаймона—графа Корбейля и Роберта д'Артуа (рис. 184, 185); в Лувре и в Сен-Дени сохранились также изображения Филиппа VI и Карла V, создание скульптора Андре Боневё, родом из Геннегау, работавшего во Франции.

Кроме произведений, украшающих церкви, главными шедеврами готической скульптуры являются статуэтки и барельефы из дерева и слоновой кости, часто раскрашенные и позолоченные; самые прекрасные из известных образцов находятся во Франции (рис. 186, 187). Слоновая кость, которая очень ценилась в XIV-м веке, является прекрасным матариалом для скульптуры; но изгиб клыка часто принуждал художников делать человеческие фигуры отклоненными назад, с откинутой головой и выдвинутым вперед туловищем.



Рис. 186.— Богоматерь с младенцем. (Работа из слоновой кости в Луврском музее. (Клише Жиродона).

Я уже несколько раз говорил о **ясном, светлом** характере готического искусства; после моей лекции о греческом искусстве я впервые имею случай употребить это слово. И действительно, чем более мы об этом думаем, тем яснее

видим, что греческое искусство и готическое представляют собою родных братьев, долго враждовавших, но теперь примиренных. Но превосходство греческого искусства несомненно. Главной причиной этого служит то, что готическое искусство было искусством одетым. Религиозные предрассудки и характер религиозных памятников, которые оно украшало, совершенно запрещали изображение нагого тела. И если оно отваживается на такие изображения, то попытки его бывают всегда посредственны и робки; готическое искусство не дало ни одного удовлетворительного изображения ни младенца Иисуса, ни Адама и Евы. Греческое искусство развивалось в течение пятисот лет, а готическое искусство уже в начале XIV-го века начинает проявлять признаки дряхлости, становится манерным и сложным. В средине XIV-го века начинается Возрождение, сначала в скульптуре надгробных памятников. Из-за Альп доносятся новые веяния итальянского **Trecento**; живые картины **Мистерий** дают преобладание реализму над символизмом и вводят новые мотивы для искусства. Все эти элементы соединились и получили развитие при дворе Карла V и достигли полного расцвета в фламандской школе в Бургундии в течение последней четверти XIV-го века. Но дальнейшее развитие происходило уже не в области скульптуры; гений церковных мастеров XIII-го века, приобретя больше силы и выразительности, перешел в великую франкофламандскую школу и оказал самое плодотворное влияние на живопись этого времени.



Рис. 187.—Богоматерь с Младенцем (Французская работа из слоновой кости). (Коллекция Martin le Roy, в Париже).

БИБЛИОГРАФИЯ. — Труды, указанные в XII гл. — W. Lübke, Geschichte der Plastik, т. I и II, 3-е изд., Leipzig 1884; L. Gonse, La Sculpture française depuis le XIV-e siècle, Paris 1895; L. Courajod et F. Marcou, Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, Paris 1892; L. Courajod. Leçons professées à l'École du Louvre, t. II, Paris 1901; K. Allen, Celtic art, London 1904; E. Male. L'Art religieux du XIII-e siècle en France, 2-e éd., Paris 1902 (cf. Bertaux, Revue des Deux Mondes, 1-er mai 1899); L'Art religieux de la fin du Moyen Age, Paris 1908; E. Lambin, La Flore sculpturale du Moyen Age (Gazette, 1899, I, p. 291).

M. Voege, Die Anfänge des monumentalen Styles im Mittelalter, Strassburg 1894 (мнимое первенство провансальской школы над школою Иль-де-Франса); R. Der provenzialische Einfluss in Italien (Repertorium, 1902, p. 409); R. de Lasteyrie, Études sur la Sculpture française au Moyen Age (Monuments Piot, t. VIII, 1902; портал Шартрского собора и обсуждение положения, выставленного Voege); A Marignan, Histoire de la Sculpture en Languedoc aux XII—XIII siècles, Paris 1902; G. Fleury, Portails imagés du XII siècle, Mamers 1904.

R. Koechlin, La Sculpture belge et les Influences françaises au XIII et XIV siècles (Gazette, 1902, p. 519); K. Franck, Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster, Düsseldorf 1903 (влияние стиля

Шартрского собора на Страсбургский); Ad. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der Sächsischen Skulptur, Berlin 1902; A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Strassburg 1898; M. Voege, о том же (Repertorium, 1901, p. 255); Max Zimmermann, Oberitalienische Plastik im Mittelalter, Leipzig, 1897; A. Venturi, Storia dell'arte italiana, t. I—III, Milan 1901—1903, H. v. der Gabelenz, Mittelalterische Plastik in Venedig, Leipzig 1903.

H. Otte, Handbuch der Kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, 5-е изд., Leipzig 1883—1885; E. Molinier, Les Ivoires, Paris, s. d., La Descente de la croix, groupe en ivoire du XIII siècle au Louvre (Monuments Piot, t. III, p. 121); Musée de Berlin, Die Elfenbeinbilder, Berlin 1903; O. Merson, Les Vitraux, Paris 1895; H. Oldtmann, Geschichte der Glasmalerei, Köln 1898; Lecoy de la Marche, Les Manuscrits et la Miniature, Paris, s. d.; A. Haseloff, Les Psautiers de saint Louis. (Mém. de la Soc. des antiquaires, 1900, t. LVIII, p. 18).

ЛЕКЦИЯ ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

АРХИТЕКТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ И АРХИТЕКТУРА СОВРЕМЕННАЯ.

Архитектура готическая, по существу носящая северный и франко-германский характер, не пустила глубоких корней в Италии. Но более поразительное явление заключается в том, что в этой стране так долго не могла найти себе подражателей греко-римская архитектура. Хотя статуи и живописные произведения древнего Рима или погибли, или были погребены под развалинами, но большие здания сохранились не только в Риме, но и во многих местах полуострова, и мы с удивлением замечаем, что в течение тысячи лет ни один архитектор не подумал искать вдохновения в античных образцах *). Более того, их часто разрушали, чтобы добыть обтесанные камни Но настал день, когда гуманизм, т.-е. интерес к литературе и истории древних, направил внимание художников на особенности памятников этого далекого прошлого. И тогда возникла архитектура Возрождения, на которую надо смотреть, как на следствие гуманистического движения; вместе с ним она и распространилась на Западе Европы.

Термин „Возрождение" не очень удачен, потому что в нем скрываются две ложные мысли: что искусство погибло и что оно воскресло в прежней форме. В действительности, искусство не умирало, ибо то, что умерло, не может больше развиваться; с другой стороны, античное искусство нашло прежде всего учеников, но не рабских подражателей. Художники Возрождения могли заблуждаться и воображать, что они воспроизводят уроки Рима в то время как они вводили в искусство нечто новое, но только пользуясь этими уроками. Новое искусство, заимствуя у древнего его форму и его украшение было проникнуто совсем иным духом, созданным десятью веками христианства. Подобно тому как река не может вернуться к своим истокам, так и человечество не может вторично пережить своего прошлого; то, что оно считает воскрешением прошлого, является лишь его синтезом.

Первый период архитектуры Возрождения в Италии, продолжавшийся почти весь XV-й век, в сущности, является попыткой слияния форм средневековья и античного мира. Средневековые традиции были слишком могучими, чтобы исчезнуть сразу; они угасли лишь постепенно. Нововведения сначала проявились не

*) „Qui empêchait ces nouveaux venus de bâtir des édifices réguliers sur les modèles romains? (Voltaire, Essai sur les Moeurs, т. I, стр. 409, изд. Kehl.).

столько в общей концепции зданий, сколько в их украшении, где стали появляться мотивы греко-римские. Вначале это были орнаменты, предназначенные или для того, чтобы украшать поверхность, или скрасить ее однообразие, но не для того, чтобы подчеркнуть характер самой постройки. Другие потребности, вызванные цивилизацией этой эпохи в Италии, вскоре внесли глубокое изменение в характер архитектуры; впервые после падения Империи архитектура гражданская идет впереди церковной архитектуры; это является следствием прогрессирующего духа светскости. Новым типом строений является флорентийский тип палаццо, массивная постройка, окружающая четыреугольный дворик, обнесенный со всех сторон портиком с колоннами. Внешний вид еще сохраняет характер укрепленных замков средних веков, с большим преобладанием плотных стен над оконными отверстиями, так как палаццо имеет целью дать защиту против улицы. Подражание античному миру здесь чувствуется, главным образом, в аркадах, рядах колонн и в орнаментации пилястров и сводов (рис. 188, 189).



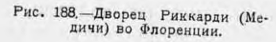


Рис. 188.—Дворец Риккарди (Медичи) во Флоренции.



Рис. 189. Двор Палаццо делля Канчеллерия, в Риме.

Часть этих орнаментов, носящих не натуралистический, но фантастический характер, сделана под влиянием орнаментов римских склепов, называемых **гротами**, откуда они и получили название **гротеск**, под которым и известны в искусстве; следовательно, в основе это слово не содержит ничего порицающего (рис. 190, 191).

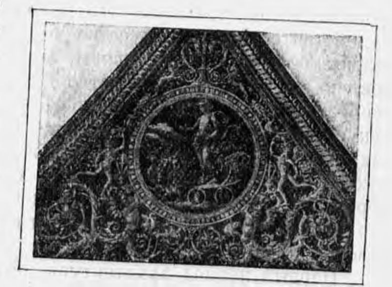


Рис. 190. Перуджино. Украшение „гротеск" на Бирже (Cambio) в Перуджии.

Главное отличие итальянской церкви эпохи Возрождения от церкви готической заключается в куполе, возвышающемся над четыреугольным планом; связки колонок заменены столбами и колоннами, стрельчатый свод—сводом коробовым или горизонтальным плафоном, украшенным кессонами. Во внешней отделке мы находим колонны, фронтоны, ниши и много других элементов римского искусства.

Первым архитектором Возрождения был уроженец Флоренции Брунеллески

(1377—1466). Между 1420 и 1434 годами он построил купол Флорентийского Собора высотою почти в сто метров (рис. 192); это романская постройка, начатая в 1294 г. Арнольфо ди-Камбио и переделанная после 1357 г. по плану, измененному Франческо Таленти.Тот же Таленти окончил очаровательную готическую Campanile (колокольню) по плану, составленному Джотто, который и руководил вначале ее постройкой (1334—1336). Около 1445 г. Брунеллески начал постройку палаццо Питти, здания, отличающегося суровой красотой, заключающейся, главным образом, в ясности замысла и правильности пропорций (рис. 193 *). Античное влияние чувствуется в бо́льшей мере в палаццо Риккарди, создании Микелоццо около 1440 г. (рис. 188), в особенности же, в палаццо Строцци, построенном около 1489-го г. Бенедетто да-Майано и Кронака. Верхняя часть или карниз стал знаменитым и сделан под влиянием лучших образцов римского искусства. Так же, как и в палаццо Питти, выступающие наружу стороны камней не отделаны, шероховаты; эта неровная поверхность, называемая **rustica**, встречается в большинстве флорентийских зданий; она подчеркивает выступы камней и вызывает на фасаде игру тени и света. Позже архитектура Возрождения проникла в Венецию и там получила менее суровый характер, чем во Флоренции. Множество окон, роскошь наружных украшений обнаруживают пережитки готического стиля и влияние Востока. Венецианские палаццо имеют приветливый и веселый вид, который отличает их от всех итальянских зданий (рис. 194).

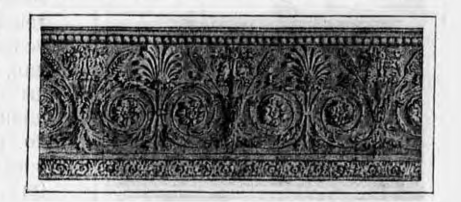


Рис. 191.—Фрагмент скульптурного фриза. Герцогский дворец в Урбино.



Рис. 192.—Флорентийский Собор. (Клише Алинари).

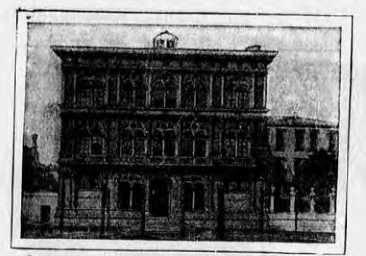


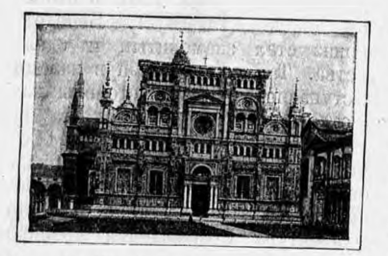
Рис. 193.—Вид палаццо Питти во Флоренции.

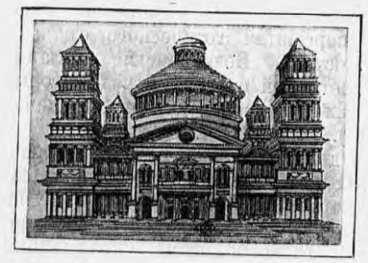
Через два года после палаццо Строцци, в 1491-м г., возник чудесный фасад Чертозы (картезианского монастыря) в Павии (рис. 195). Он изобилует бесконечно богатыми и разнообразными украшениями; хотя элементы орнамантации заимствуются из греко-римского искусства, зато расточаются они с истинно готической щедростью. Под этим обилием статуй и рельефов исчезают даже архитектурные линии.

*) Главную часть постройки палаццо Питти сделал Аммалати в 1568 г.

В этом отношении Чертоза в Павии представляет собою переход от готических церквей к типу, в котором преобладают элементы греко-римские.


Рис. 194.—Палаццо Вендрамин Калерчи в Венеции, сооруженный П. Ломбардо в 1481 г.

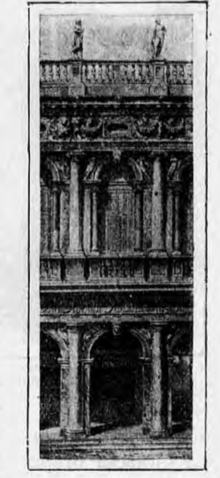

Рис. 195.—Фасад Чертозы в Павии.


Рис. 196.—Браманте. Проект церкви св. Петра в Риме.

Но центром настоящей архитектуры Возрождения, которая характеризуется не декоративной, но конструктивной ролью колонн и пилястров, была не Флоренция, а Рим, где было очень много античных памятников, могущих служить образцами. Оно началось с Браманте из Урбино (1444—1514), который руководил первоначально постройкой собора Св. Петра (рис. 196). Его влияние выразилось, главным образом, в сокращении обременяющих украшений, чтобы выделить конструкцию зданий, и это стало также законом современной архитектуры. Самым одаренным из его преемников был Андреа Палладио, который работал в Виченце и в Венеции (1518—1580); одним из самых характерных его произведений является церковь дель Реденторе (Спасителя) в Венеции. Как пример палаццо второго периода Возрождения, мы можем назвать восхитительную библиотеку Св. Марка в Венеции,—создание Якопо Татти, называемого Сансовино (1486—1570). — с ее дорическими пилястрами в первом этаже, ионийскими колоннами во втором, очаровательным фризом и баллюстрадой, украшенной статуями (рис. 197).

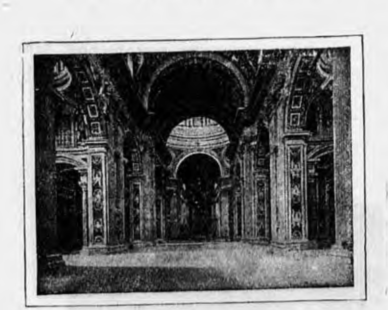
Третий период был вполне подчинен влиянию Микель-Анджело (1475—1564), в особенности, после приблизительно 1550 г. Этот опасный гений дал в архитектуре преобладающее влияние элементу живописности и личной фантазии. Он продолжал, но не окончил постройку громадного собора Св. Петра, план которого уже был изменен несколькими архитекторами, среди них Рафаэлем. После смерти Микель-Анджело по его рисункам был окончен величественный купол, возвышающийся на 131 метр; но фасад был в XVII-м столетии испорчен Мадерной и в особенности, Бернини, который построил две боковые колокольни, очень неудачные. Но заслуга Бернини заключается в том, что он построил двойную колоннаду, которая превращает всю площадь как бы в преддверие храма (рис. 198); внешний

вид производит впечатление только на расстоянии, но если смотреть с площади, то зритель испытывает чувство разочарования. Это самый большой из существующих соборов; он покрывает площадь не менее чем в 21.000 квадратных метров, в то время как Миланский Собор и собор Св. Павла в Лондоне занимают только 11.000, Св. София—10.000, а Кельнский Собор—8000. Но истинное величие, как это не раз повторялось, создается не столько размерам, сколько пропорциональ ностью, а Св. Петр, который строился слишком многими архитекторами в течение двух столетий, именно пропорциональностью и не отличается.


Рис. 197.—Библиотека св. Марка в Венеции.

Микель-Анджело привил вкус к колоссальному в погоне за эффектом в ущерб простоте и ясности. Его ученики создали оригинальные и сильные произведения, но фантазия в них переходит всякие границы. Отсюда образовался в конце XVI-го века стиль барокко, от слова, которым португальцы обозначали неправильной формы жемчужины (барокко). Это упадочное искусство Возрождения; своими недостатками оно похоже на готический пламенеющий стиль XV-го века, и главной отличительной чертой его является предпочтение извилистых линий прямым. В то же время во внутреннем убранстве церквей свирепствовал иезуитский стиль, главной чертой которого является желание ослепить богатством и разнообразием мотивов, не заботясь о настоящем назначении орнамента, состоящем в подчеркивании формы. Это эпоха стремления к украшению ради самого украшения, которое нагромождают всюду и без всякого смысла, превращая его в какое-то почти лихорадочное видение вычурных линий и неожиданных рельефов. Гений Возрождения стал меркнуть в этой оргии декоративности, хотя все же до конца XVIII-го века он успел создать несколько зданий, замечательных по смелости и изяществу. Примером может служить палаццо Пезаро или Бевильаква Венеции, который, несмотря на обилие


Рис. 198.—Вид Собора Св. Петра в Риме с колоннадой Бернини.


Рис. 199.—Внутренний вид Собора св. Петра в Риме. (Клише Alinari во Флоренции).

ненужных орнаментов, чарует благородством пропорций и забавной фантастичностью украшений (около 1650).

Подобно тому, как готическое искусство с трудом укоренялось в Италии, архитектура Возрождения столь же трудно прививалась в северных странах. Во Франции и в Германии ее старались ввести короли и дворянство; мы уже встречаем ее в замках и дворцах задолго до того времени, когда она была введена в церковные постройки. Помимо того, римско-католическое искусство тотчас же приняло своеобразный характер, примененный к вкусам страны; французские и немецкие архитекторы сделались соперниками итальянских архитекторов, но не подражателями.



Рис. 200.—Дом в Гильдсгейме (Ганновер).

Многие из французских памятников первой половины XVI-го столетия хотя и обнаруживают итальянское влияние, но были воздвигнуты французскими архитекторами, имена которых сохранились в документах. К числу их принадлежит Пьер де Шамбиж, построивший часть дворца в Фонтенебло, замки Сен Жермен-ан-Лэ и Шантильи; он также принимал, повидимому, участие в постройке Ратуши Парижа, которая была начата в 1533 г. Домеником де Кортоне, прозванным Боккадоро (Златоустом).

Самыми старинными памятниками французского Ренессанса являются замки, построенные в XVI-м веке в долине Луары. От средних веков в них остались высокие наклонные крыши, башни, колоколенки, лестницы, идущие спиралью; и только в украшениях, именно, в пилястрах, обнаруживается влияние Италии. В Германии сила сопротивления национального искусства была еще больше. В некоторых городах, как, напр., в Нюренберге, Аугсбурге, Гильдесгейме и т. д., на-ряду с итальянизированными церквами и дворцами до XIX-го века сохранились дома с высокими остроконечными щипцовыми фронтонами, в которых живут традиции средних веков (рис. 200).

В самом Париже можно изучать очаровательный портал замка Caillon

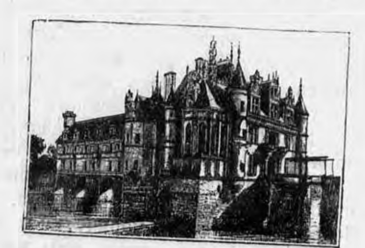


Рис. 201.—Замок Шенонсо



Рис. 202.—Замок Шамбор.

(1502—1510), построенного кардиналом д'Амбуаз и восстановленного во дворе Школы Изящных Искусств. Но больше смелости видим мы в Chenonceux sur-le Cher

(1512—1523), замке, хорошо сохранившемся, где всюду чувствуются готические формы под покровом украшений в стиле Возрождения (рис. 201). Но шедевром этой архитектуры является Шамбор, создание Пьера Трэнко (Trinqueau, около 1523) с целым лесом труб и щипцовых фронтонов, представляющий волшебное явление среди песчаной и унылой равнины (рис. 202). Но при более внимательном изучении вас поражает нелепость постройки: крыша готическая, корпус здания—стиля Возрождение, большие башни—романские. Старые части замка Блуа, в особенности, с северной стороны изобилуют красивыми деталями Ренессанса, еще связанного с готическими традициями (рис. 203). Замок Фонтенебло построен в более суровом и даже скучном стиле; самым строгим из всех замков Франциска 1-го является замок Сен-Жерменский, величественный фасад которого и плоская крыша напоминают флорентийское палаццо первого Возрождения (рис 204).

Рис. 203.—Лестница в замке Блуа.

Эта помесь готики с Ренессансом встречается также в нескольких церквах той эпохи, как напр., Saint Etienne-du-Mont (1517—1541—1610) и Св. Евстахия (1532) в Париже. Около 1540 г., стиль очищается Пиер Леско, который строил Лувр после 1540 г., Жан Бюллан (1515—1578), построивший замок Экуан (Ecouen) и начавший постройку Тюльерийского дворца, оконченного Филибертом Делормом, проникнулись духом итальянского Ренессанса, но в то же время проявили талант декоративности и живописности, которые предвещают уже XVII-й французский век.

Даже в нашем кратком обзоре я считаю нужным упомянуть о замке в Гейдельберге (1545—1607), шедевре германского Ренессанса, по отделке в итальянском, но в целом проникнутом глубоко готическим чувством (рис. 205, 206).—Очень интересное явление в истории архитектуры представляет собою период простоты, который продолжается приблизительно между 1580-м и 1650-м годами. Соединение камня и кирпичей оживляет фасады, уничтожение же moulures*) и лишних украшений удешевляет работу. Этот стиль, примененный к зданиям на площади des Vosges и к главному зданию Версальского замка при Людовике XIII-м, получил большое распространение благодаря экономическим соображениям, так как Франция была в это время разорена религиозными войнами; но своею ясностью и величием без напыщенности он соответствовал также классическому идеалу Малерба, литературного реформатора того времени.

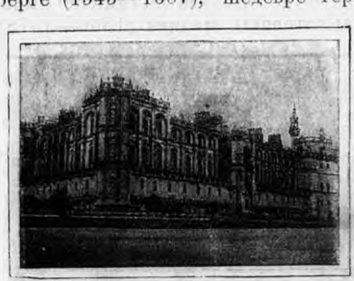


Рис. 204.—Замок Сен-Жермен-ан-Лэ (реставр).

*) Moulures—прессованный орнамент. *Прим. пер*

Шедевром французской архитектуры Ренессанса, а может быть и всей современной архитектуры является Луврский дворец. Все его видели, но немногие его знают, так как различные его части относятся к различным эпохам, и для того чтобы отличить их характерные черты, необходимо известное усилие внимания.

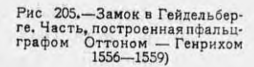


Рис 205.—Замок в Гейдельберге. Часть, построенная пфальцграфом Оттоном — Генрихом 1556—1559)



Рис. 206.—Замок в Гейдельберге. Часть, построенная пфальцграфом Фридрихом IV. (1601—1607).

Лувр с северной стороны ограничен улицей Риволи, на востоке улицей Лувр, с южной—набережной и с западной Тюльерийской улицей. Начнем с северозападной стороны. Вся сторона, начиная с павильона Марсан, построенного при Людовике XIV, и кончая углом Луврского двора, была сооружена Наполеоном I, Людовиком XVIII и Наполеоном III; архитекторами были Персье, Фонтэн, Висконти и Лефюэль. Здания, окужающие Луврский двор ,построены Людовиком XIV (1660—1670), за исключением юго-западного угла, начатого при Генрихе II Пьером Леско (1546—1578), и остальной западной части вместе с павильоном Сюлли или павильоном de l'Norloge, относящихся ко времени Людовика XIII. На набережной до калитки (guichet) Карусельской площади постройки относятся к эпохеЕкатерины Медичи (1566—1578); остальная часть Лувра на берегу реки была построена Дюсерсо при Людовике XIV, но была переделана с большой роскошью Лефюэлем при Наполеоне III (1863—1868). Часть Луврского двора, которой мы обязаны Леско (юго-запад), дала направление следующим строителям, и можно смело сказать что этот двор представляет собою самый красивый вид дворца в мире (рис. 207). С внешней стороны улицы Лувра Людовик XIV поручил Клоду Перро (Perrault) постройку длинного и однообразного фасада с рядом колонн, который дает возможность измерить разницу между французским Ренессансом и искусством при Людовика XIV (рис. 208).



Рис. 207.—Двор Лувра, восточная сторона.

Даже совершенное изящество Леско казалось тогда слишком легкомысленным теперь образцом служит уже не Италия XV-го века, но Рим времен императоров.

Этот стиль называется академическим, потому что его пропагандировала главным образом, Академия скульптуры, живописи и архитектуры, основанная Мазарини (1648) и Кольбером (1671). Колоннада Перро и фасад Версальского дворца, оконченный Жюлем-Ардуэном Мансаром (Jules-Hardouin Mansard 1646—1708), представляют собою замечательные образцы этого печального, благородного и величественного стиля, главным законом которого была симметрия и где было изгнано все неожиданное, все живописное. Лучшим произведением Мансара является собор инвалидов (1675—1706), который возвышается на 105 метров (рис. 209); силуэт его, изящный и величественный, гораздо красивее силуэта Пантеона, построенного Суффло (1757—1784; рис. 210). Внушительный фасад Св. Сульпиция (1733) является созданием итальянского архитектора Сервандони; два здания Card-meubles*) на площади Согласия похожи на колоннаду Перро, но несравненно совершеннее ее и построены лучшим архитектором времени Людовика XV, Габриэлем. Во всяком случае, эти прекрасные здания с плоской итальянской крышею мало приспособлены к парижскому климату; так как нельзя было избежать топки их, то пришлось покрыть крышу целым лесом труб, что производит очень некрасивое впечатление.



Рис. 208—Колоннада Лувра.



Рис. 210.—Фасад Пантеона в Париже.



Рис 209. —Дом Инвалидов в Париже.



Рис. 211.—Часовня Генриха VIII в Вестминстерском аббатстве. Лондон. (Клише Spooner'a, Лондон).

*) „Lieu, où l'on garde les meu le de la couronne". Larousse. *Прим. пер.*

В Англии готическая архитектура просуществовала дольше, чем в других странах, и продолжалась под названием стиля Тюдоров (1485—1558; рис. 211). Ренессанс восторжествовал только в эпоху Стюартов и главным представителем его был Иниго Джонс (1572—1652), построивший павильон банкетов в Уайтхолле в Лондоне (рис. 212), Христофор Рен (Wren, транскрипируют также Врен. 1632—1723), архитектор громадного собора Св. Павла, построенного под влиянием Св. Петра в Риме, но не представляющего его копии (рис. 213).

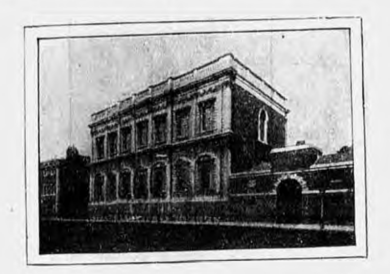


Рис. 212.—Павильон для банкетов в Уайтхолле. сооруженный Иниго Джонсом, в Лондоне. (Клише Spooner'а, Лонд.).



Рис. 213.—Собор св. Павла в Лондоне.

Чарующее искусство XVIII-го века оказало влияние только на стиль небольших загородных вилл и т. п. зданий. (constructions de plaisance) и на внутреннюю отделку зданий. Стиль рококо или рокайль произошел, вероятно, из деревянных работ и из мебели. Пилястры, колоннады, фризы заменены гирляндами, фестонами,и раковинами, массой извилистых линий, охватывающих и переплетающихся; в орнаменте заметно стремление удивить неожиданностью, Все это связано с удивительным чувством пропорциональности и чудесною виртуозностью исполнения (рис. 214).

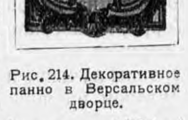


Рис. 214. Декоративное панно в Версальском дворце.

. В самом начале царствования Людовика XVI обнаружилась реакция, которая подготовлялась уже с 1760-го года: это было возрождение академического стиля, неточно названного стилем Империи, потому что своего апогея он достиг при Наполеоне. И на этот раз источником вдохновения являлась не Италия эпохи Возрождения; непосредственными образцами служили античные произведения, и в Париже были воздвигнуты копии с римских памятников: Ла Мадлен (начатая в 1764 г.), триумфальные арки на Каррусельской площади и триумфальная арка de l' Etoile (рис. 215) ,Вандомская колонна. Один генерал даже предложил около 1798 г. перенести колонну Траяна из Рима в Париж. Такого отсутствия вкуса Ренессанс не проявлял. Достоинство стиля Империи заключается исключительно в выполнении; изобретательность же и вкус совершенно отсутствуют. Во времена Реставрации и июльской монархии были утрачены и эти достоинства, а оригинальность

не появилась вновь. К счастью, эта досадная мания подражания античным образцам была ослаблена у некоторых художников—в особенности у Дюбана, создателя Школы Изящных Искусств, оконченной около 1860—тонким чувством деталей, почерпнутым непосредственно из изучения греческих памятников, и возвратом к строгому изяществу великих флорентийцев, как, напр., Брунеллески и Браманте (рис. 216).

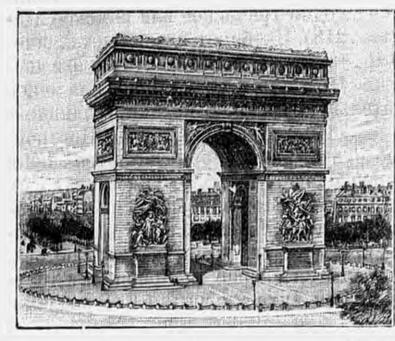


Рис. 215.- Триумфальная арка на площади l'Etoile в Париже.

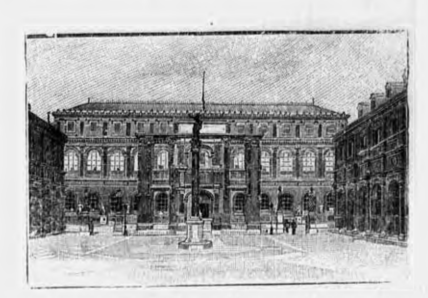


Рис. 216.- Двор Школы Изящных Искусств в Париже.

Около того же времени выдающийся ученый, бывший в то же время превосходным архитектором, Виолле-ле-Дюк, набросал в своих сочинениях смелую программу новой архитектуры, свободной от исключительного преклонения пред стилями прошлого, ищущей новых путей в разумном удовлетворении потребностей времени. Он заявлял даже, что с того времени начнется эпоха построек из железа, которое должно из промышленности перейти в искусство. Лабруст (Labrouste), построивший библиотеку Св. Женевьевы и большую читальную залу Национальной Библиотеки (1859), и Дюк, построивший Salle des Pas-Perdus*) в здании судебных учреждений (Palais de justice)—здания, удивительно приспособленные для своей цели—повидимому, были уже вдохновлены именно этими идеями, которые должны были принести зрелые плоды лишь позднее.

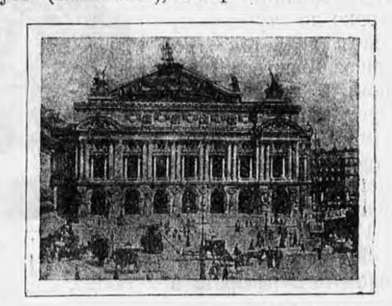


Рис. 217.—Фасад Большой Оперы в Париже.

Конец второй Империи был временем возрождения итальянской архитектуры, в особенности венецианского зодчества XVI и XVII столетий; отсюда возникают Trinitè Баллю и Grand Opéra Гарнье (рис. 217). Эта тенденция господствует еще

*) Огромная зала в здании судебных учреждений, в которой публика прогуливается в ожидании заседаний. *Прим. пер.*

и в настоящее время, сочетаясь лишь с менее строгим вкусом. Последние большие архитектурные памятники, воздвигнутые в Париже,—большой и малый дворцы,—по стилю относятся к Ренессансу, при чем декоративные элементы заимствованы из античных образцов, хотя в целом не копируется ни одно греческое или римское здание (рис. 218). Наоборот, здания металлической архитектуры, все возрастающие в числе после 1878 г., выражают более или менее сознательную реакцию против традиционного академического искусства. Постройки инженеров, как, напр., Эйфелева башня и Дворец Машин (Palais des Machines), с их стремлением ввысь, заметным преобладанием пустого пространства над заполненным, легкостью их прозрачного остова, приближаются скорее к принципам готической архитектуры, возрождение которой, в светском духе и с иными материалами, весьма возможно в будущем.



Рис. 218.—Малый Дворец в Париже.

Я говорил до сих пор исключительно о французской архитектуре, но не потому, что в других странах нет замечательных зданий, вроде обширного дворца Эскуриал (рис. 223), первого памятника архитектуры Ренессанса в Испании; но потому, что в этой книге я имею возможность лишь обозначить преемственную связь стилей. Вслед за германским Ренессансом, прерванным тридцатилетней войной, тотчас же наступила в Германии эпоха подражания французскому и итальянскому стилям, академизму, бароко, рококо; лучшим образцом стиля бароко по ту сторону Рейна является Павильон Цвингера (бастион) в Дрездене, построенный Поппельманом (1715; рис. 219). Строитель императорского дворца в Берлине, Андреас Шлютер († 1714), автор прекрасной бронзовой статуи великого курфюрста в том же городе, выказал в этих памятниках недюжинные дарования, которые, однако, развивались в среде, мало благоприятной для полного их проявления. Затем в XIX веке в Берлине и Мюнхене, в лице Шинкеля и Кленце, начинает господствовать новогреческий стиль, холодный, как всякое подражание, и скучный, как всякий анахронизм. Тем не менее, около

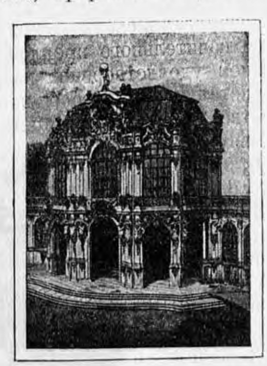


Рис. 219.—Павильон Цвингера (бастион) в Дрездене. (Lübke, Architektur, т. II, изд. Seemann.)



Рис. 220.—Новый императорский музей в Вене. (L'Art en tableaux, изд. Seemann.)

1850 г. в Дрездене и в Вене начинает замечаться вновь поворот к итальянскому Ренессансу; именно этому движению Вена обязана своими наиболее замечательными новыми памятниками зодчества; в особенности двумя Императорскими Музеями

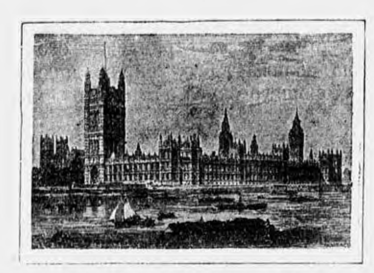


Рис. 221.—Дворец Парламента в Лондоне.



Рис. 222.—Palais de justice в Брюсселе.

(рис. 222), построенными Земпером и Газенауэром (Hasenauer). В Англии новогреческая мода непосредственно сменила Ренессанс; бароко и рококо остались там почти неизвестными. Затем в виде возврата к национальному стилю, в свою очередь, впрочем, заимствованному, начинает вновь процветать готический перпендикулярный стиль, наиболее колоссальным памятником которого является здание Парламента, построенное Барри на берегах Темзы (1840—1860; рисунок 221). Наконец, Бельгия воздвигла в XIX веке наибольшее нагромождение камней, существующее в Европе, здание судебных учреждений (Palais de justice) в Брюсселе, в стиле, навеянном одновременно Ассирией и Ренессансом; впечатление, производимое этим зданием, далеко не соответствует, однако, чрезмерным затратам денег и труда (рис. 222).

Тем не менее, именно в Англии и Бельгии появился, несколько лет тому назад, новый стиль, который еще более, чем стиль металлической архитектуры, должен положить в наши дни конец подражаниям античным образцам и Ренессансу. Сначала в Англии, под влиянием эстетики Рёскина, Ульяма Морриса и других, за которыми последовали живописцы Бёрн-Джонс и Ультер Крэн, начали преобразовывать внутреннее убранство домов, заменяя мебель, обои и всякие изделия прикладного искусства условного, обычного образца новыми художественными или, по крайней мере, стремящимися к художественному выражению образцами. Затем двое бельгийских архитекторов, Анкар и Орта (Hankar, Horta), решились около 1893 г. применить к внутреннему убранству не менее смелые принципы, энергично восставая против всяких подражаний и порывая с традициями. Австриец Отто Вагнер, познакомившись с этим движением, сделался в Вене основателем новой школы зодчества, именуемой сецес-



Рис. 223.—Вид дворца Эскуриала, близ Мадрида; построен в 1563—1584 г.г.

8*

сионизмом,—название, вполне характеризующее независимость и революционное направление этой школы. Из Вены эта „ересь“ перешла в Берлин, Дармштадт, Париж; до сих пор новый стиль, однако, не был еще выражен ни в каком общественном здании. Определить сущность этого нового английско-южно-бельгийского стиля едва ли возможно, потому что у него нет еще своего **credo**, и он ищет пути свои в самых различных направлениях; определенно можно сказать лишь, что он существует, проявляется в украшении и убранстве частных домов, и что стремление его быть современным и избавиться от всякого анахронизма сближает его, вопреки индивидуальным отклонениям, с грандиозной программой хорошего вкуса и здравого смысла, набросанной около 1860 г. Виолле-ле-Дюком.

БИБЛИОГРАФИЯ. — W. Luebke, Geschichte der Architektur, 6-е изд.,
2 vol., Leipzig 1886; E. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance,
3 vol., Paris 1889—1891; E. Haenel, Spätgothik und Renaissance, Stuttgart
1899; J. Durm, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Stuttgart 1903;
A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, Berlin 1896; L. Palustre,
La Renaissance en France (Le Nord, 2 vol.; Bretagne, 1 vol.), Paris 1879—1888;
L'Archit. de la Renaissance, Paris, s. d.; W. Luebke, Geschichte der
Renaissance in Frankreich (Architektur), Stuttgart 1883; H. von Geymüller,
Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, Stuttgart 1901; M. Vachon,
L'Hôtel de Ville de ville de Paris (Bulletin monumental, 1903, p. 438);
G. von Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland,
Belgien und Dänemark, Stuttgart 1899; M. Reymond, Les Débuts de l'Archi-
tecture de la Renaissance (Gazette, 1900, I, p. 89); H Moore, Renaissance
Architecture, London 1905; A. Doren, Zum Bau der Florentiner Domkuppel
(Repertorium, 1898, p. 249); J. Wood Brown, The builders of Florence,
London 1908; C. von Fabriczy, Fil. Brunelleschi, Stuttgart 1892; L. Scott, Brunellesco,
London 1902; Luca Bertrami, Storia docum. della Certosa di Pavia, Milan 1896; A.
G. Meyer Die Certosa bei Pavia, Berlin 1900; Aug. Schmarsow, Barock und Rokoko,
Leipzig 1896; Cust. Ee, Diev Schmuckformen der Monumentalbauten, VI
Spätrennaissance und Barockperiode, Berlin 1896; L. Milman, Christopher
Wren, London 1908; C. Gurlitt et M. Junghändel, Die Baukunst der Spanier,
Dresden 1899; A. F. Calvert, Moorish Remains in Spain, London 1906; A. Haupt,
Die Baukunst der Renaissance in Portugal, 2 vol., Frankfurt 1894; C. Justi,
Philipp II als Kunstfreund (Zeitschrift für bildende Kunst, 1881, p. 342,
об Эскуриале); M. Rosenberg, Quellen zur Geschichte des Heidelberger
Schlosses, Heidelberg 1882; A. Haupt, Peter Flettner, der erste Meister des
Otto-Heinrichhaus zu Heidelberg, Leipzig 1904 (cf. Repertorium, 1905, p. 63).

C. Lemonnier, Philibert de Lorm (Revue de l'Art, 1898, op. 123); Comte de
Clarac, Le Louvre,. et les Tuileries (t. I текста Musée de Sculpture),
Paris 1841; A. Babeau, Le Louvre, Paris 1895; L. Vite, Le Nouveau Louvre,
(Revue des Deux Mondes 1 июля 1866); E. Bonnefon, Claude Perrault (Gazette,
1901, II, p. 209); P. de Nolhacn, Histoire du château de Versailles, Paris 1899;
La Création de Versailles (Revue de l'Art, 1898, I, p. 399); Le Versaille de
Mansart (Gazette, 1902, I, p. 209); L. Courajod, Leçons proffesées à l'Ecole
du Louvre, t..III, Paris 1903 (Origines de l'Art; moderne, rococo, baroque,
style jésuite, académisme); Lady E. Dilke, French architectr. and Sculptors
of the XVIII-th Century, London 1900; F. Mazerolle, J. D. Antoine, architecte
de la Monnaie (Réunion des Sociétés savantes des Beaux-Arts, 1897,
p. 1038); R. Milès, Les Maisons de plaisance du XVIII-e siècle, Paris 1900;
C. Sédille, Charles Garnier (Gazette, 1898, II, p. 341); O. Reichelt, Das Zwinger-
gebäude in Dresden (Deutsche Bauzeitung, 1898, p. 410); H. Ziller, Schinkel,

Bielefeld 1896; L. Gonse, Les Nouveaux Palais des Musées à Vienne (Gazette,
1891, II, p. 353); C. Sédille, L'Architecture moderne en Angleterre (Gazette,
1886, I, p. 89); H. Fiérens-Cevaert, Nouveaux Essais sur l'Art contemporain,
Paris 1903 (о новой южно-бельгийской школе и других сродных направлениях); A. de
Baudot L'Architecture et le ciment armé, Paris 1905; Amioc Ricci, Storia
dell'Architectura italiana, vol. 3, Modena 1857—60; A. Rollins Willard, History
of Modern Italian Art, London 1898.

ЛЕКЦИЯ ПЯТНАДЦАТАЯ.

СИЕНСКИЙ И ФЛОРЕНТИЙСКИЙ РЕНЕССАНС.

Происхождение скульптуры и живописи Возрождения нельзя об'яснять подражанием античным памятникам. В Италии, так же как и в северной и восточной Франции, было первое Возрождение в XIV-м веке, которое или совсем не вдохновлялось античным миром, или вдохновлялось им очень мало. Оно естественно вытекало из великого готического искусства, переходя последовательно к натурализму, от искусства мастеров Людовика Святого к искусству „портретистов" Карла V. Готический натурализм проник в Италию и пробудил там итальянский реализм, уснувший после III-го века (ср. конец X лекц.). Но в то время как во Франции и Фландрии натурализм не знал пределов и впал в тривиальность, в Италии, благодаря нарождающемуся гуманизму и памятникам античного искусства, он принял более умеренные и мягкие формы и стремился к красоте больше, чем к выразительности. Таким образом, античный мир сыграл роль воспитательницы, но не матери; он не создал Возрождения, но дал ему направление.

Искусство одной страны не может оказывать влияния на искусство другой, благодаря одному лишь соприкосновению; необходимо еще, чтобы это другое искусство в своем естественном развитии достигло такой степени, чтобы сделаться чувствительным к влиянию первого. После V-го века до XV-го, как мы уже знаем, итальянцам не приходило в голову подражать римским памятникам, но они ими пользовались, как рудником; рядом с Римом императоров возник Рим варварский. Около 1240-го года по инициативе императора Фридриха II в Апулии образовалась школа скульпторов и граверов, которые брали образцами статуи, бюсты и монеты времен Римской Империи. Но эта школа едва просуществовала сорок лет. Один из художников, работавших для Фридриха II, Николо из Апулии, более известный под именем Николо Пизано, переехал в Пизу и там изваял в 1260-м году кафедру в баптистерии, по архитектуре готического стиля, но украшенную барельефом, который до полной иллюзии представляет подражание римским саркофагам (рис. 224, 225). Таким же искусным подражателем он показал себя при украшении кафедры Сиенского Собора (1268). Но это преждевременное воскрешение античного идеала было единственным и бесплодным; родной сын Николо, Джованни Пизано, является чистейшим реалистом готической школы и несомненно пользуется образцами французскими и прирейнскими. Для того, чтобы Италия сделалась доступной влиянию своего римского прошлого, необходимо было, чтобы она прошла через готический период, первое возрождение которого, в лице Джотто и

Дуччо, является не концом готики, но ее апогеем. Собственно говоря, дух готики вместе с влиянием Фландрии и искусства долины Рейна дает себя чувствовать в Италии вплоть до XVI-го столетия, и только тогда греко-римское искусство окончательно одержало верх, сделалось господствующим и сохранило это господство вплоть до наших дней *).

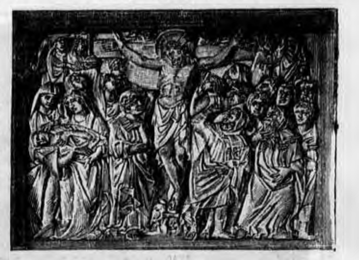


Рис. 224.—Николо Пизано. Распятие. Кафедра баптистерия в Пизе.

Во Флоренции в середине XVI-го столетия существовало предание, что призванные в этот город византийские художники пробудили около 1260-го года талант Чимабуэ, который был первым итальянским художником, подобно тому как Адам был первым человеком; к этому еще добавляли, что Чимабуэ, в свою очередь, открыл талант пастуха Джотто, увидев однажды, как тот рисовал при помощи заостренного камня силуэт овцы. Но все это неверно. Чимабуэ был мозаичистом; мы не знаем подлинников его работ. Сиена, соперница Флоренции, была родиной первого гениального художника, Дуччо, который несомненно видел и изучал византийскую живопись и эмаль (1255—1319). Дуччо соединял в себе вместе со склонностью к большим композициям чувство широкого, хотя еще довольно слабого рисунка (рис. 226). Он первый превратил изображенные в красках хроники средневековья,—которые в течение веков служили для благочестивых людей чем-то вроде Библии для неграмотных,—в настоящие картины, т.-е. в художественно сгруппированные сцены.

Дуччо был родоначальником целого ряда художников: Симоне Мартини, называемого Мемми, Лоренцетти, Таддео ди Бартоло, которые хотя и не достигли силы флорентийцев, но, быть может, обнаружили больше страсти, поэтичности и мягкости. Маленькая сиенская картина, когда она превосходна, является истинной радостью для глаз; но прекрасные произведения очень редки в этой школе, которая создавала слишком много и слишком поспешно. Недостаток сиенской школы заключается в том, что она стремилась к выразительности и передаче чувств больше, чем к совершенству формы, что она топталась на месте и не сумела, сохраняя все свои привлекательные свойства, пойти вперед вслед за флорентийцами по суровому пути натурализма. Начиная с XV-го века вдохновение сиенской школы иссякает; Флоренция, воспользовавшись ее уроками, посылает теперь туда своих художников.

Рис. 225.—Николо Пизано. Рождество. Кафедра баптистерия в Пизе.

*) Эти мысли, которые я передаю в нескольких словах, были высказаны Леоном де Лаборд около 1849 г. и развиты в 1890-м году Куражо.

Первым из великих художников Флоренции был Джотто, умерший в 1336-м году. Его настоящим учителем был, повидимому, римский мозаичист, Пьетро Каваллини, прекрасные фрески которого были найдены в Санта-Чечилия-ин-Трастевере *). Чтобы хорошо знать Джотто, надо изучать его фрески: даже одна из его лучших картин, находящаяся в Лувре: „Стигматизация Св. Франциска“, дает очень слабое представление о его таланте. Рисунок Джотто не всегда хорош, его драпировки тяжелы и головы вульгарны; но как ясно и поэтично умеет он выразить свою мысль! Фрески Джотто в Ассизе, в которых он изображает жизнь Св. Франциска, в Падуе и церкви Санта-Кроче во Флоренции (рис. 227) принадлежат к самым привлекательным произведениям искусства, хотя фигуры, взятые отдельно, не выдерживают строгой критики.



Рис. 226.—Дуччо. Иисус перед Пилатом. Собор в Сиене. (Клише Ломбарди в Сиене.)



Рис. 227.—Джотто. Пир Ирода. Церковь Санта-Кроче во Флоренции.

Вдохновителями Джотто были готические художники, именно Джованни Пизано († 1329), но, главным образом, он вдохновлялся природой; его последователи были исключительно **джоттистами** и потеряли благотворную связь с природой. Их школа, очень плодовитая, распространилась по всей Италии. Среди нее находится много находчивых и плодотворных иллюстраторов, подобно неизвестным авторам больших фресок в Кампо Санто в Пизе; но, поглощенные желанием „рассказать“, они очень мало стремились к совершенству и чистоте формы. Джоттизм создал только одного великого художника, монаха Фра Анджелико да Фьезоле (1387—1455); но, кроме того, на Анджелико оказали влияние фрески Мазаччо, бывшего натуралистом. Фра Анджелико был, по преимуществу, художником христианства, но христианства в понимании Св. Франциска. Никто лучше его не умел выразить радость веры и сладости страдания за нее, блаженства

*) В 1-м издании иначе: „Был ли Джотто под влиянием Дуччо? Это вполне возможно. Но заслуга его заключается, главным образом, в том, что он порвал с византийской традицией, от которой Дуччо еще не вполне освободился“. Ср. Вёрман, История искусства, II, 520: „Вазари не колеблясь называет Каваллини учеником Джотто... Но в последнее время стараются поставить обоих художников в обратные отношения и сделать из Джотто если не ученика, то последователя Каваллини. Вероятнее, что в различиях, замечаемых в их стиле, выразилась только самостоятельность, с которой они направлялись к одинаковым целям, независимо друг от друга. Общей целью было освобождение от византийской традиции“. *Прим. пер.*

праведников. Однако он был также—хотя это иногда забывают—и ученым художником, который знал формы человеческого тела лучше, чем Джотто; но на его мистической лире было очень мало струн. В его прекрасном таланте чувствуется приторность, отблеск наивной души, горизонт которой ограничен монастырскими стенами. Его Мадонны и ангелы сначала нас чаруют, но потом надоедают своею приторностью; в этой благочестивой овчарне не хватает волка (рис. 228, 229). Лучший ученик Фра Анджелико, Беноццо Гоццоли (1420—1498), в своих фресках в палаццо Риккарди во Флоренции, Сан Джиминьяно, Монте-Фалько и Пизе является самым восхитительно наивным рассказчиком Возрождения; в его глазах жизнь подобна золотым грезам детства (рис. 230, 231). Но мир населен не детьми и питается не золотыми грезами. Джоттизм мог бы привести флорентийское искусство к ничтожеству назидательных картин, если бы натурализм, так блестяще выраженный Донателло, не нашел бы и в живописи своего последователя и великого истолкователя, Мазаччо (1401—1428). Капелла Бранкаччи во Флоренции, украшенная фресками Мазаччо, была источником животворного вдохновения для всего флорентийского искусства XV-го века (рис. 232). Его современники—подобно ему вдохновленные Донателло—Паоло Учелли, первый художник, изображавший битвы и соблюдавший перспективу, Андреа дель Касантьо, художник, в стиле доходящий почти до грубости, окончательно освободили флорентийцев от приторности (рис. 233, 234).



Рис. 228.—Фра Анджелико. Благовещение. Церковь в Кортоне.



Рис. 229.—Фра Анджелико. Венчание св. Девы. (Луврский музей.)



Рис. 230.—Беноццо Гоццоли. Цари волхвы. Дворец Риккарди во Флоренции.

Фра Филиппо Липпи, тоже монах, но монах, не отказавшийся от радостей жизни (1406—1469), в своем таланте об'единяет Фра Анджелико и Мазаччо; в его шедеврах, из которых один находится в Лувре, сила, часто резкая, проникнута чувством нежности (рис. 236). Верроккио, известный больше, как скульптор (1435—1488), в немногочисленных своих картинах является мастером рисунка; из флорентийских художников он первый понял пейзаж и ту роль, которую играет в нем не только форма, но также воздух и свет. Припомним во всяком случае, что за десять лет до его рождения братья ван Эйки писали уже во Франции восхитительные пейзажи: итальянское искусство, как выразился Куражо, было любимым сыном, но не перевенцем Возрождения.—Более молодой, чем Верроккио, Боттичелли (1444—1510), был учеником Фра Филиппо, но находился, также как и Верроккио, под влиянием Антонио Поллайуоло, который сам был учеником Донателло и Учелли (рис. 238). Гениальный Боттичелли является одним из самых оригинальных художников; он одарен творческой силой, но беспокоен и неуравновешен; его погоня за выразительностью линий часто доводила его до вычурности. В очень сложном наслаждении, которое доставляют его произведения, есть какая-то нервная возбужденность, доходящая до чрезмерности. Говорят о сверх-человеке, создании больного мозга Ницше; Боттичелли представляет собою сверх-художника. Он не был колористом и даже не старался им быть, но при помощи красок он умеет дать вибрацию своим непрерывным и несущим заразу линиям. Когда он прекрасен, как, напр., в флорентийской Весне, он является самым совершенным выражением гуманизма и квинт-эссенцией флорентийской утонченности. Самых горячих поклонников Боттичелли нашел среди неврастеников конца XIX-го века. Они захлебываются от восторга (потому что иначе восторгаться неврастеники не умеют) не только перед его недостатками,

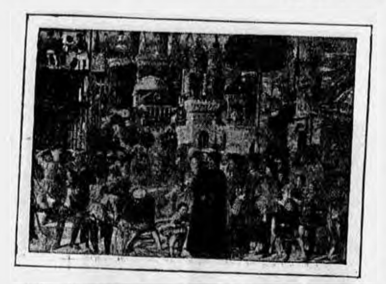


Рис. 231.—Беноццо Гоццоли. Медичи смотрят на постройку Вавилонской башни. Фреска в Campo Santo в Пизе.



Рис. 232.—Мазаччо. Св. Петр и св. Иоанн, творящие милостыню. Церковь Кармине во Флоренции.



Рис. 233.—Андреа дель Кастаньо. Портрет Пиппо Спано Флоренция, музей „Св. Аполлония".

но даже перед недостатками его самых грубых подражателей. Чтобы почувствовать его настоящую силу и животворную утонченность, необходимо быть основательным знатоком искусства.

Два удивительно привлекательных художника, остроумных, изящных, нетрудных для понимания, великолепно выражают симпатичные стороны позднего итальянского Возрождения. Старший из них, Доменико Гирландайо (1449—1494), представляет собою несколько смягченные черты Верроккио; его большие религиозные композиции выигрывают от ярких и прозрачных красок. В Лувре хранится один из его шедевров: Посещение Богородицей Св. Елизаветы (рис. 241—243). Произведений другого художника, Филиппино Липпи, в Лувре совсем нет. Сын Фра Филиппо и ученик Боттичелли, он относительно своего учителя занимал то же положение, что Гирландайо относительно Верроккио. Этому даровитому и плодовитому, хотя мало изобретательному художнику живопись обязана целым рядом прекрасных произведений, из которых лучшим, пожалуй, является Явление Богоматери святому Бернарду в Бадиа во Флоренции (рис. 244—246). К этой же группе художников можно отнести также Пьеро ди Козимо, творца прелестных идиллий, тонкого портретиста и сотоварища Леонардо, неравного ему по силе, и Лоренцо ди Креди, картина которого, исполненная в сотрудничестве с его учителем Верроккио, служит украшением собора в Пистойе (рис. 235).

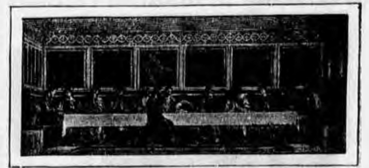


Рис. 234.—Андреа дель Кастаньо. Тайная вечеря. Флоренция, музей „Св. Аполлония".



Рис. 235.—Верроккио и Лоренцо ди Креди. Мадонна и двое святых. Собор в Пистойе. (Клише Алинари во Флоренции.)



Рис. 236. — Филиппо Липпи. Фрагмент из венчания Девы. Флоренция. (Клише Андерсона в Риме.

Мы оставим пока в стороне двух титанов флорентийского Возрождения, Леонардо да Винчи и Микель-Анджело. Но сейчас будет уместным сказать несколько слов о двух художниках южной Тосканы и Романьи: Пьеро-деи-Франчески

и его ученике, Луке Синьорелли. Пьеро (1416—1462), учитель чарующего Мелоццо да Форли, занимает совсем одинокое место в итальянском искусстве: об'ективный и холодный со своими длинными и бледными фигурами он дает впечатление чего-то беспокойного и призрачного, связанного с грустью и презрением (рис. 247). Синьорелли (1441-1523) представляет собою в живописи XV-го века то же, что Данте в литературе: он также проникнут печалью и энергией, доходящей почти до суровости, даже в прелестных женских лицах с сильными подбородками (рис. 250 а). Но под этой мощной маской скрывается чувство. Его „Конец Мира“ в Орвиетском Соборе уже предвещает „Страшный Суд“ Микель-Анджело в Сикстинской Капелле (рис. 250); его „Воспитание папа“ в Берлинском музее является шедевром строгого и скульптурного рисунка.



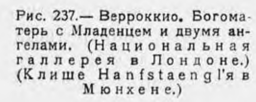


Рис. 237.— Верроккио. Богоматерь с Младенцем и двумя ангелами. (Национальная галлерея в Лондоне.) (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене.)



Рис. 238.—А. Поллайуоло. Товий и ангел. (Туринский Музей.) (Клише Андерсона в Риме.)

Таким образом, флорентийская живопись движется между двумя крайностями: мистицизмом, проникнутым нежностью, и мощью, проникнутой печалью. Она является отражением общества беспокойного, горячего, в постоянных распрях, общества, где на-ряду с христианским фанатизмом Савонаролы уживается почти языческий гуманизм двора Медичи. Античное искусство научило его рисунку, дало ему образцы для правильного воспроизведения формы, но не могло передать ему своего духа. Корни души флорентийца всецело находятся в средневековье; в ней нет ничего ни греческого, ни римского, потому что она еще слишком религиозна, и радостные или ужасные видения загробного мира то зажигают ее радостью, то приводят в мрачное уныние.



Рис. 239.—Боттичелли. Аллегория весны. (Флорентийская Академия.)

Флорентийская скульптура начинается с Лоренцо Гиберти (1378—1465). Между 1405 и 1452 годами он сделал ряд удивительных барельефов на библейские темы, которые украшают две большие бронзовые двери флорентийского баптистерия. Об одной из них Микель-Анджело сказал, что она достойна украшать рай (рис. 249).



Рис. 242.—Д. Гирляндайо. Поклонение волхвов. Церковь Innocents во Флоренции. (Клише Алинари во Флоренции).



Рис. 240.—Боттичелли. Богоматерь с младенцем и двумя ангелами. („Амвросиана“ в Милане.) (Клише Алинари во Флоренции.)

Техника его барельефов напоминает живописную технику своими перспективными планами и тем, что изображает более отдаленные фигуры людей менее выпуклыми. Подобно фрескам Мазаччо, эти барельефы служили источником вдохновения для всей флорентийской школы.

В ту же эпоху великий Донателло (1386—1466) дал в своих статуях святых, в портретах и барельефах пример поразительного натурализма; но в изображениях юности он проявлял в то же время тонкое изящество (рис. 251—254). Натурализм Донателло воплощает в бронзе и мраморе идеал флорентийцев, людей высоких, сильных, энергичных и выразительных с головы до ног.

Идеал этот составляет почти полную противоположность классическому идеалу античного мира, но он сроден искусству нашего времени, освобожденному от ига академизма: Роден и Константин Менье являются наследниками Донателло, который, в свою очередь, связан с готическим направлением гораздо теснее, чем с искусством греческих и римских скульпторов.



Рис. 241.—Д. Гирляндайо. Посещение Богородицей св. Елизаветы. (Луврский муз.)

Один из учеников Донателло, Верроккио (1435—1488), был одновременно живописцем и скульптором. Учитель Леонардо да Винчи, Лоренцо ди Креди и многих других, он создал самую прекрасную конную

статую Возрождения—не исключая и Гаттемалаты Донателло в Падуе—величественное изображение кондотьера Коллеоне в Венеции (1479; рис. 255).



Рис. 243.—Д. Гирляндайо. Рождение св. Иоанна. Церковь Санта-Мария Новелла во Флоренции. (Клише Алинари во Флоренции.)

Другой ученик Донателло, Дезидерио да Сеттиньяно, умерший очень молодым в 1464 (рис. 256), основал прекрасную школу мраморщиков с более мягким и идеальным направлением, чем Донателло, которая оставила нам головки Мадонн, портреты женщин и детей, нежных, но подернутых дымкой грусти, с чувством, незнакомым античному искусству. К этой школе принадлежат Мино да Фьезоле († 1484), Антонио Росселино († 1478) и Бенедетто да Майано († 1497). Их талант проявлялся, главным образом, в создании портретов, барельефов, заказанных по обету алтарей и надгробных плит в церквах (рис. 257—259).

Одновременно с Донателло в Сиене процветал Якопо делла Кверча, оригинальный и сильный скульптор, несомненно находившийся под влиянием фламандского и бургундского искусства, которому подражал и Микель-Анджело (рис. 260). Во Флоренции в это время работал чарующий художник, Лука делла Роббиа, цветные, покрытые глазурью барельефы которого послужили одним из источников гения Рафаэля; другие члены той же семьи, Джованни и Андреа, продолжали этот род искусства до 1530 г. (рис. 261, 261 а).



Рис. 244.—Филиппино Липпи. Поклонение волхвов. (Музей Уффици во Флоренции.)



Рис. 245.—Филиппино Липпи. Явление Богородицы св. Бернарду. Церковь Бадиа во Флоренции. (Woermann, Malerei, т. II, изд. Seemann.)

Якопо Татти, называемый Сансовино (1486—1570), ученик Андреа Сансовино (рис. 264), умел дать скульптурному гению Возрождения благородные формы, так

как, подобно Рафаэлю в живописи, он умел примирить классический дух с духом христианства (рис. 263).

Почти все великие произведения флорентийских скульпторов остались на их родине, тогда как создания живописцев, большей частью, распространились по музеям других стран Европы. Благодаря этому первые известны менее вторых; но они заслуживают этой известности не меньше, чем произведения живописи. И даже если бы живопись XV-го века исчезла, подобно греческой живописи, гений Возрождения в целости сохранился бы в произведениях великих скульпторов.



Рис. 246.—Школа Филиппино Липпи. Богоматерь с младенцем. Палаццо Питти во Флоренции. (Клише Алинари во Флоренции.)

Но как велика разница между Флоренцией, этими Афинами XV-го века, и Афинами Перикла! Во Флоренции очень редки произведения, которые обнаруживали бы равновесие между интеллектом и чувствами; мы встречаем то резкий, неспокойный, почти болезненный реализм, то томное изящество, с печатью меланхолии даже в выражении радости. Это происходит оттого, что между Афинами и Флоренцией стоит христианство, чисто духовная религия, которая обоготворила страдание и предала проклятию плоть. После догматического и сухого периода,



Рис. 247. Пьеро деи Франчески. Сон Константина. Церковь св. Франциска в Ареццо.



Рис. 248.—Л. Синьорелли. Воспитание Пана (Берлинский музей.) (Клише Hanfsaengl'я, Мюнхен.)

который заканчивается в XIII-м веке, христианство становится, главным образом благодаря Франциску Ассизскому (умершему в 1226), религией мистической нежности и экзальтированного аскетизма. Невозможно в достаточной мере оценить,

насколько важен был для искусства позднего Возрождения моральный переворот, произведенный учениками Св. Франциска.

Главным свойством флорентийской скульптуры, иногда выраженным, но в

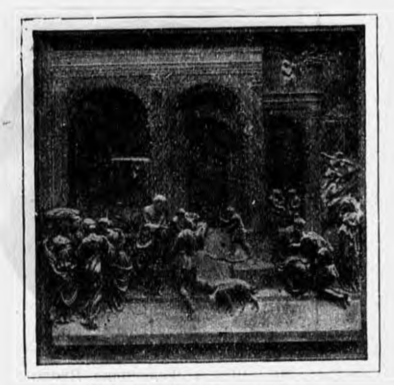


Рис. 249.—Гиберти. История Исаака и Иакова. Вторая дверь баптистерия во Флоренции.



Рис. 250.—Синьорелли. Осужденные. Фрагмент большой фрески из собора в Орвьето. (Клише Андерсон в Риме.)

меньшей степени, и в живописи, является тонкость и уверенность линий. Почему копия с шедевра не может быть, в свою очередь, шедевром? Потому, что личное чувство великого художника выражается не только в замысле, расположении фигур, но и в бесконечно тонких оттенках рисунка, которые ускользают от внимания копировщика. Совершенно справедливо в картинах различают места живые и места мертвые. Только в первых чувствуется то, что один из современных критиков, Беренсон, называет чем-то осязаемым в живописи (valeurs tactiles), т.-е. тот едва заметный трепет жизни, который воздействует на наше чувство зрения подобно живому телу под нашими пальцами. Гениальные художники обладают таинственной силой вносить жизнь в каждый изгиб очертаний, в каждый маленький кусочек поверхности; достаточно заметить в произведении искусства мертвые, т.-е. незначительные лишенные выражения и мысли линии и поверхности, чтобы признать в нем или копию, или работу посредственного художника. В этом отношении очень поучительно сравнить, напр., в Лувре одного из рабов Микель-Анджело, мрамор, в котором все проникнуто трепетом жизни, со статуей Кановы или Прадье, в которых изящество общих очертаний не может искупить холодности лепки, слабой и рыхлой манеры исполнения. Уже древние знали, что этот нежный трепет жизни является главным свойством шедевра: еще Виргилий сказал: spirantiamollius aera.



Рис. 250а.—Синьорелли. Мария Соломия. Фрагмент распятия в Борго Сансеполькро. (Клише Алинари.)



Рис. 251.—Давид Донателло во Флоренции.



Рис. 252.—Св. Иоанн Донателло. (Собор во Флоренции.)



Рис. 253.—Донателло. Ангел с тамбурином. (Берлинский Музей). (Клише изд. Зеемана).



Рис. 254.—Донателло. Бюст Никколо да Уццано (?). (Национальный Музей во Флоренции).



Рис. 255.—Верроккио. Памятник Коллеоне в Венеции.



Рис. 256—Дезидерио да Сеттиньяно. Мадонна с Младенцем; во Флоренции.



Рис. 257.—Мино да Фьезоле. Богоматерь с Младенцем и святыми. Собор во Фьезоле).



Рис. 258.—А. Росселлино. Рождество. Церковь Монтоливето в Неаполе. (Клише Алинари во Флоренции).



Рис. 259.—Бенедетто да Майано. Благовещение. Церковь Монтоливето в Неаполе. (Клише Алинари, Флоренция).



Рис. 260—Як. делла Кверча. Адам и Ева. (Церковь св. Петрония в Болонье).



Рис. 261.—Лука делла Роббиа. Богоматерь с двумя ангелами. Via dell' Agnolo, во Флоренции. (Клише Алинари, Флоренция).



Рис. 251а.—Андреа делла Робиа. Богоматерь с двумя святыми. (Собор в Прато).



Рис. 262.—Андреа делла Роббиа. Посещение Богородицей св. Елизаветы. (Церковь Санто Джованни в Пистойе).



Рис. 263.—Якопо Сансовино Вакх. (Национальный Музей во Флоренции).



Рис. 264.—Андреа Сансовино. Могила кардинала Асканио Сфорца в S. Maria del Popolo (Рим).

БИБЛИОГРАФИЯ. — Работы X. Kraus, A. Venturi, Michel, указанные в XI гл. —
L. Courajod, Leçons professées à l'École du Louvre, t. II. Paris. 1901 (возник-
новение Ренессанса; cf. Gazette, 1888, I, p 21); E. Müntz, Histoire de l'Art pendant
la Renaissance en Italie, 3 vol., Paris 1889—1895; J. Burckhardt, Der Cicerone,
8 изд. Bode, 3 тома, Leipzig 1901 (франц, перевод; Gérard'a с 5-го нем. издания); Die
Cultur der Renaissance in Italien, 8 изд. Гейгера, 2 тома, Leipzig 1901 г.; есть
русский перевод; L. Pastor, Geschichte der Päpste, 4 изд., t. I—III, Freiburg
1900 (эпоха Ренессанса); E. Müntz, Les Précurseurs de la Renaissance, Paris
1882 (итальанское значительно дополненное издание. Флоренция 1902); H. Wölffin, Die
Klassische Kunst, Einführung in die italienische Renaissance, München
1901 (эволюционная точка зрения; есть английский перевод)

J. Crowe et G. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, перев.
Jordan'a, 6 vol., Leipzig 1869—1876 (новое итальянское издание в пяти томах, 1886—1892.
два новых английских издания начали выходить в свет в Лондоне, 1903 г., 1908 г.); Woermann—
Waltmann, Geschichte der Malerei, 3 vol., Leipzig 1879—1888; J. Lermolieff (псевдоним
итальянского сенатора Morelli), Kunstkritische Studien über italienische
Malerei, 3 vol., Leipzig 1890—1893 (есть итальянское и английское издания); B. Berenson,
The study and criticism of italian art, t II, London 1902 (с изложением метода
Морелли; метод этот сводится к тому, что признание известного художника автором того
или другого произведения искусства контролируется изучением мельчайших деталей выпол-
нения. Cf. Revue critique, 1895, I, p. 271); G. Lafenestre, La peinture italienne
jusqu'à la fin du XV-e siècle, Paris 1900; H. Thode, Franz von Assisi und die
Anfänge der Kunst in Italien, Berlin 1903.

W. Lübke, Geschichte der Plastik, 3 изд., 2 vol., Leipzig 1880; Ch. Perkins, Les
sculpteurs itaiiens, пер. Hausoulier'a, Paris 1869 (новое изд., Paris 1891); W. Bode,
Die italienische Plastik, 3 изд., Berlin 1902; L. F. Freeman, Italian sculptors
of the Renaissance, London 1902; Venturi, Storia dell'arte italiana, t. V,
Milan 1905.

A. Brach, Nicola und Giovanni Pisano, Strassburg 1903. Об апулийском
происхождении Николая Пизанского; Polaczek, Repert. für Kunstwissenschaft,
1903, p. 361 (против апулийского происхождения); E. Bertaux, L'Art dans l'italie
mérid., Paris. 1903, t. I, p. 787 (за апулийское происхождение); cf. Male, Gazette,
1905, p. 117.

L. Douglas, A history of Siena, London 1902; W. Rothes, Die Blütezeit der
Sienesischen Malerei, Strassburg 1904; H. Heywood-Lucy Olcott, A guide to
Siena, History and art, Sienne 1903; S. Borghesi - L. Banchu, Nouvi documenti
per la storia dell'arte senese, Sien 1898; F. Wickhoff, Ueber die Zeit der
Guido von Siena (Mittheil. des Instit. für österreich. Geschichts-
forschung, 1898, t. X, 2 (легенда о Чимабуэ); A. Aubert, Die Cimabuefrage,
Leipzig 1907 (cf. Burl; Mag. декабрь, 1907, p. 171); A. Pératé, Duccio (Gazette,
1893, I, p. 89); B. Berenson, A Sienese painter of the Franciscan legend,
Sassetta (Burlington Magazine, 1903, III, p. 3; cf. L. Douglas, Ibid., 1903, II,
p. 265); E. Bertaux, Sancta Maria di Donna Regina e l'arte senese a
Napoli del secolo XIV, Napoli 1899 (cf. Repertorium, 1899, p. 401); A. Gosche,
Simone Martinio, Leipzig 1899; B. Supino, Arte Pisana, Firenze 1903.

R. Davidsohn, Geschichte von Florenz, t. I, Berlin 1896 (cf. Repertorium,
1897, p. 215); E. Müntz, Florence et la Toscane, Paris 1896; M. Conway, Early
Tuscan art, London 1903.

B. Berenson, The drawings of the Florentine painters, London 1903 (2
огромных in folio, чрезвычайно дороги); The Florentine painters of the Renais-
sance, 2 изд., London 1900; G. Lafenestre-E. Richtenberger, Florence, Paris 1895
(живопись); M. Zimmermann, Giotto und die Kunst im Mittelalter, 2 vol., Leipzig
1899—1900; H. Thode, Giotto, Bielefeld 1900; J. Ruskin, Giotto and his works in
Padua, London 1900; M. Perkins, Giotto, London 1902; J. B. Supino, Il Camposanto di
Pisa, Firenze 1896 (cf. Repertorium, 1897, p. 67); O. Siren, D. Lorenzo Monaco,
Strassburg 1905; Giottino, Leipzig 1908; L. Douglas, Fra Angelico, 2 изд., London
1902; A. Schmarsow, Masaccio-Studien, Cassel 1895—1900 (о капелле Бранкаччи и об

авторе фресок, которые ее украшают, cf. Gazette, 1902, I, p. 89); W. Weisbach, Francesco
Pesellino, Berlin 1901 (cf. Gazette, 1907, I, p. 341); C. Loser, Uccello (Reper-
torium, 1898, p. 83); Wolfram Waldschmidt, A. del Castagno, Berlin 1900; M. Cruttwell.,
A. Pollajuolo, London 1907; H. Ulmann, Bilder und Zeichnungen der Pollao-
juoli (Jahrbücher Берлинского Музея, 1894, p. 230); M. Cruttwell, Verrocchio,
London 1904; H. Mackowsky, Verrocchio. Bielefeld 1901; Ulmann, Botticelli, München
1893; Et. Steinmann, Botticelli. Bielefeld 1897 (англ. пер. London 1904); H. Hornei
Botticelli, London 1908; Ch. Diehl, Botticelli, Paris 1906; E. Müntz, Botticelli
(Gazette 1898, II, p. 177); E. Jacobsen, Allegoria della Primavera di Botticelli
(Archivio dell'arte, 1897, p. 321); H. Mackowsky, Jacopo del Sellaio (Jahr-
bücher Берлинского Музея, 1899); E. Steinmann, Ghirlandajo, Bielefeld 1897; G. Davies,
D. Ghirlandajo, London 1908; E. Strutt, Fra Filippo Lippi, L. 1902; J. B. Supino,
Les deux Lippi, франц. пер. Crozals'a, Florence 1904; W. G. Waters, Piero della
Francesca, London 1901; B. Berenson, Alessio Baldovinetti et P. della
Francesca (Gazette, 1898, II, p. 39); F. Wilting, P. dei Franceschi, Strassburg
1898; M. Cruttwell, Signorelli. London 1902; F. Knapp, Piero di Cosimo, Halle 1899);
H. Haberfeld, Piero di Cosimo, Breslau 1901; E. Steinmann, Die Sixtinische
Kapelle, t. I, München 1901 (эпоха Сикста IV); W. Kallab, Die toskanische
Landschafsmalerei (Jahrbücher Венского Музея, 1900); J. Guthmann, Die
Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Leipzig
1902; F. Rosen, Die Natur in der Kunst, Leipzig 1903.

M. Reymond, La Sculpture florentine, Florence 1898; W. Bode, Florenti-
nisce Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902; M. Reymond, Lorenzo Ghiberti
(Gazette, 1896, II, p. 125); Hope Rea, Donatello, London 1900; A G. Meyer, Dona-
tello, Bielefeld 1902 B. Bertaux, Autour de Donatello (Gazette, 1899, II, p. 241);
Frida Schottmüller, Donatello, München 1905 (cf. Repertorium, 1905, p. 384); E.
Müntz, Andrea Verrocchio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni
(Gazette, 1891, I, p. 7); F. Wolff, Michelozzo di Bartolomeo, Strassburg 1900;
M. Cruttwell, Luca and Andrea della Robbia, London 1902 (cf. Mary Pogan
Gazette, 1905; I, p., 4256); S. Weber, Die Entwicklung des Putto in der Plastik
der Frührenaissance, Heidelberg 1898.

F. Lippmann, Der Kupferstich, 3 изд., Berlin 1905; H. Delaborde, La Gravure,
P., s. d; A. M. Hind, History of engraving, London 1908; Armand, Les Médailleurs
italiens des XV et XVI siècles, 2 изд., 3 vol., Paris 1883—1887; A. Heiss, Le
Medailleurs de la Renaissance, 7 vol., Paris 1881—1887; C. von Fabriczy
Medaillen der ital. Renaissance, Leipzig 1903 (cf. Bode, Zeitschrift für
bildende Kunst, 1903, II p., 36); E, Molinier, Les Plaquettes, Paris 1886; J. Maindron,
Zes Collections d'armes du Louvre et du Musée d'Artillerie (Gazette,
1891, II p. 466; 1893, II, p. 265); Les Armes, Paris, s. d.
A. A. de Champeaux, Le Meuble, t. I. Paris 1888; E. Molinier, Les Meubles du Moyen
Ageet de la Renaissance, Paris 1896; Les Ivoires, Paris 1896; L'Emailleri e,
Paris 1901; A. Maskell, Ivories, London 1905 г.; J. W. Brandley, A dictionary of
Miniaturists Illuminators etc. London 1888; F. H. Jackson, Intarsia and
marquetry, London 1908; Drury Fortnum, Majolica, London 1896; O. von Falke,
Majolika, Berlin 1896; W. Bode, Altflorentinische Majoliken (Jahrbücher
Берлинских Музеев, 1898, p. 206); H. Wallis, Early italian majolics, London 1901
(cf. Gazette, 1902, I, p. 352); A. Darcel, La Céramique italienne (ibid.
1892, I, p. 136); E. Molinier, La Céramique italienne au XV siècle, Paris 1888;
R. Davillier, Les origines pe la Porcelaine en Europe, Paris 1882; G. Vogt, La
Porcelaine, Paris, s. d.; R. L. Hobson, Porcelain, London 1906; Th. Deck, La
Faïence, Paris, s. d.; H. Cunynghame, European enamels, New-York 1907; E. Müntz,
La Tapisserie, 3 изд., Paris 1888; W. G. Thomson, A history of tapestry
London 1907; G. Migeon, Les Tissus, Paris 1909; Isabelle Errera, Catalogue d'étoffes,
2 изд., Bruxelles 1900 (600 гравюр); H. Moore, The lace book (кружева), New-York 1904.

ЛЕКЦИЯ ШЕСТНАДЦАТАЯ.

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ.

Хотя Венеция в XV и XVI-м веках создала прекрасных скульпторов, как, напр., троих Ломбарди, но, когда заходит речь о венецианской школе, нам прежде всего приходит в голову мысль о ее художниках-живописцах; поэтому и теперь мы займемся только ее живописью.

Венецианская школа в том виде, в каком она является во время своего расцвета во второй половине XV-го века, вытекает из двух более старых школ. Центром самой древней является островок Мурано, где долго господствовал византийский стиль, смешанный с влиянием падуанской школы. Около XV-го века самыми деятельными художниками были члены семьи Виварини; самый знаменитый из Виварини, Альвизо, родившийся в 1450 г., был, кажется, учителем Лоренцо Лотто (рис. 265).

Рис. 265.— Альвизо Виварини. Богоматерь и Младенец с ангелами, играющими на лютне. Церковь Спасителя в Венеции. (Клише Алинари. Флоренция).

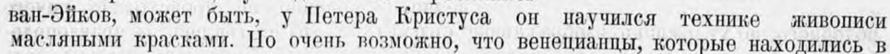
Вторую старую венецианскую школу основал Якопо Беллини, отец двух великих художников, Джентиле и Джованни. Якопо был учеником умбрийского художника Джентиле да Фабриано; но он находился больше под влиянием падуанской школы, которая и является настоящей вдохновительницей великой венецианской школы.

В Падуе, которая политически зависела от Венеции, находился после 1222 г. знаменитый университет, имевший постоянные сношения с долиной Рейна и Францией; очень скоро Падуя сделалась умственным центром всей северной Италии. Вскоре в Падуе появились флорентийские художники, именно Джотто и Донателло, из которых последний там прожил десять лет (1443—1453). Падуанская школа является как бы синтезом флорентийского изящества и греко-римских барельефов. Нигде больше не встречаем мы такого сильного влияния античной скульптуры, но все же на старом фоне готической суровости. Мантенья, ученик Скварчоне (1431—1506), был мощным гением; его можно очень хорошо изучить в Лувре,

хотя самыми значительными его произведениями являются фрески в Падуе и Мантуе. Его отвлеченный, скульптурный, в равной мере проникнутый готическими и классическими традициями, необыкновенно точный и почти высокомерный в своей сухости стиль проявляется не только в его картинах, но также в гравюрах и рисунках (рис. 266—268). В нем чувствуется здоровая и животворная суровость, одинаково далекая как от джоттизма, так и от приторного классицизма академиков. Мантенья оказал огромное влияние на венецианскую школу Беллини и даже на ее соперницу, школу Мурано; можно смело сказать, что всеми своими высокими качествами великое искусство Венеции XV-го века обязано Мантенье.

Рис. 266.—А. Мантенья. Мучение св. Якова. (Фреска в „Эремитани", в Падуе).

Третьим очень важным элементом в создании этой школы было влияние одного художника, который был родом из Сицилии, но жил в Венеции, именно Антонелло да Мессина. Он родился в 1444-м году и, по преданию, отправился во Фландрию для того, чтобы закончить там свое образование; у одного из преемников ван-Эйков, может быть, у Петера Кристуса он научился технике живописи масляными красками. Но очень возможно, что венецианцы, которые находились в постоянных торговых сношениях с северной Европой, уже были знакомы с этой техникой раньше него. Антонелло является автором одного из самых прекрасных портретов Лувра, портрета человека, называемого Кондотьером; он писал также другие портреты, почти равного достоинства, как, напр., портрет, находящийся в галлерее Тривульцо в Милане (рис. 269); ему же мы обязаны несколькими маленькими картинами, поразительно хорошо исполненными, напр., Голгофа в Антверпене и Св. Иероним в Лондонской Национальной Галлерее. Здесь уместно заметить, что в эту эпоху масляными красками пользовались только для того, чтобы дать блеск живописи, очень тщательно исполненной красками, разведенными клеем или яичным белком, которая составляла как бы подмалевок картины. Первым художником, который писал сразу и исключительно масляными красками был испанец Веласкес.



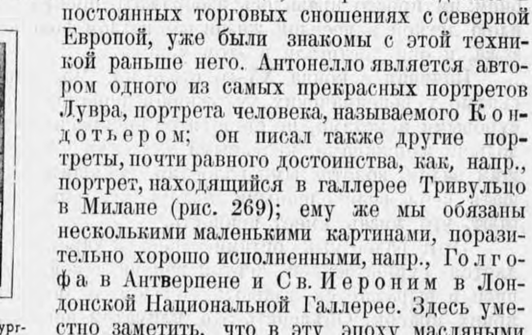




Рис. 267.— Мантенья. Варвара Бранденбургская, маркиза Гонзаго и ее двор. (Фреска во дворце в Мантуе).

Венеция управлялась лучше, чем другие города Италии. Торговля ее с Востоком доставила ей богатство и процветание; она не знала гражданских войн. Религия пользовалась здесь уважением, но не была так деспотична, как в других городах; после XIII века Венеция умела бороться с инквизицией и добилась

для своих чиновников власти наказывать еретиков; исключение составляли только монахи, присланные из Рима. Общественная жизнь была в ней очень развита; венецианцы любили удовольствия, красивые наряды, блестящие собрания, грандиозные церемонии, в которых принимало участие все войско государства. Эти привычки отразились и в венецианской живописи, полной жизни, охотно изображавшей великолепные процессии — как, напр., в знаменитой картине Джентиле Беллини в Венеции — или же священные или светские собрания. Священными собраниями были **sante conversazioni**, род живописи, составляющий особенность венецианского искусства, где святые и святые из Священного Писания соединены в группы без видимой причины, с единственной целью находиться в обществе друг друга. Примером собраний светских может служить очаровательный *Сельский концерт* Джорджоне в Лувре (рис. 270), собрание на открытом воздухе, среди веселого пейзажа, голых женщин и музыкантов. Конечно, в Венеции не происходило ничего подобного; но художники, изображавшие **conversazioni** не гнались за правдоподобием: им просто нравилось изображать прекрасные тела, блестящие одежды, дать идею легкой и веселой жизни на светлом фоне пейзажа, и они достигали в этом успеха.



Рис. 268.— Мантенья. Триумф Цезаря. (Фрагмент картона в Гэмптон-Кёрте, королевском дворце близ Лондона).

Начиная с конца XV-го столетия, Мадонны и святые у венецианских художников перестают быть суровыми аскетами, но становятся прекрасными молодыми женщинами, красивыми юношами с цветущим видом, золотистыми волосами, любящими украшать себя великолепными материями; они полагают, что жизнь имеет ценность.

Этот радостный оптимистический характер является существенной чертой венецианской живописи и выражается, главным образом, в богатстве ярких красок. Объяснить это климатом невозможно, потому что в неаполитанском небе еще больше блеска; между тем, неаполитанские художники предпочитали серые и темные тона. Это скорее является результатом морального и телесного здоровья как в Венеции, так и во Фландрии Рубенса. Во Флоренции, даже у самых утонченных и искусных колористов, краски являются чем-то второстепенным, дополняющим рисунок; в Венеции же после Джорджоне самая живопись как будто занята не тем, что она изображает, но окружающей атмосферой, светом которой все проникает и все окутывает. Венецианцы были не только *колористами*, но также *люминистами* (luministes).

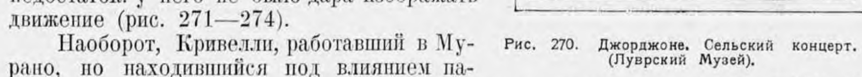


Рис. 269.—Антонелло де Мессина. Портрет (1467). (Коллекция Тривульцо в Милане). (Клише Андерсона в Риме).

Джованни Беллини, проживший 86 лет (1430—1516), в своем развитии прошел такие разнообразные ступени, которые проходит целая школа, а не отдельный художник. Первые произведения его еще утонченны и сухи, близки к Мантенье с его резкостью и своеобразностью рисунка; картины же его зрелого возраста представляют собою шедевры, в которых отражаются все особенности, вплоть до последнего оттенка колорита, его ученика Джорджоне, умершего на шесть лет раньше его. Этот великий художник, у которого было очень много учеников, в течение своей плодотворной жизни прошел целиком весь путь, который ведет от Мантеньи к Тициану. У него был один лишь недостаток: у него не было дара изображать движение (рис. 271—274).



Рис. 270. Джорджоне. Сельский концерт. (Луврский Музей).



Наоборот, Кривелли, работавший в Мурано, но находившийся под влиянием падуанской школы, навсегда остался примитивным художником (1430—1494). Его Мадонны позируют не без ужимок, в очертании их тонких нервных пальцев чувствуется трепет жизни, одежды их отличаются ослепительной роскошью; кажется, как будто бархатистый блеск японских лакированных изделий соединяется в этих произведениях с самым утонченным изяществом готики (рис. 275).

Карпаччо (1460—1522) и Чима да Конельяно (1460—1517) являются самыми привлекательными из этой группы художников. Карпаччо в *легенде о Св. Урсуле*, находящейся в венецианской Академии, является остроумным и занимательным художником, не таким жизнерадостным, как Беноццо Гоццоли, но более глубоким и убедительным (рис. 277). Чима прелестно писал Мадонн, еще серьезных, но уже сознающих свою красоту; их мягко округленные формы представляют полный контраст с аскетической худобой флорентинок (рис. 276).



Рис. 271.—Джов. Беллини. Pieta. (Миланский Музей).

Джорджоне в течение своей слишком короткой жизни (1478 — 1510) умел соединить веселость Карпаччо с поэзией и мягкостью своего учителя Беллини; но силою своей волшебной кисти он превзошел всех своих современников (рис. 270, 281). Его **onversazioni**, его картины из мифологии и аллегории пользовались громадным успехом; его очень много копировали и очень много ему подражали; венецианское Возрождение получило самое совершенное выражение в этом художнике света и тела.



Рис. 272 — Джованни Беллини. Богоматерь с Младенцем. (Академия в Венеции). (Клише Naya в Венеции).



Рис. 273.—Дж. Беллини. Богоматерь с младенцем. (Лондонская Национальная галлерея).



Рис. 274. — Дж. Беллини и Базаати. Богоматерь с Младенцем и святыми. (Коллекция Бенсона в Лондоне). (Клише Rischgitz в Лондоне).



Рис. 275.— Кривелли. Богоматерь с Младенцем. (Коллекция Бенсона в Лондоне). (Клише Braun, Cémenti et Cëe).



Рис. 276.— Чима да Конельяно. Богоматерь с Младенцем и двумя святыми. (Венский Музей).



Рис. 277.— Карпаччо. История св. Урсулы. (Академия в Венеции).



Рис. 278.— Тициан. Положение в гроб. (Луврский Музей).

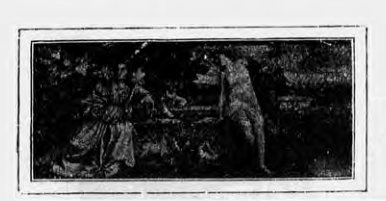


Рис. 279. — Тициан. Призыв к любви. (Картина называется „Любовь небесная и любовь земная“). (Галлерея Боргезе в Риме).



Рис. 280. — Тициан. Портрет Франциска I. (Луврский Музей).



Рис. 281.—Джорджоне. Богоматерь с Младенцем св. Либералом и св. Франциском. Церковь Castelfranco. (Gazettedes Beaux Arts).



Рис. 282.—Пальма Веккио. Три сестры. (Дрезденский Музей).



Рис. 283. — Лоренцо Лотто. Благовещение. Церковь S. Maria a Recanati. (Клише Андерсона в Риме).



Рис. 284.—Лоренцо Лотто. Портрет Лауры ди Пола. (Миланский Музей). Клише Brogi во Флоренции).



Рис. 285.—Себастьяно дель Пьомбо, Воскрешение Лазаря. (Лондонская Национальная галлерея). (Woermann, Malerei т. II. изд. Seemann).

Тициан жил не 99 лет, как раньше думали, но около 88, что является также весьма почтенным возрастом. Он родился около 1488 г. и очень молодым принимал участие в работах Джорджоне; он закончил одно из самых прекрасных произведений своего учителя, Венеру, которая находится в Дрездене; он наследовал силу колорита Джорджоне, но превзошел его богатством замысла. Тициан не переставал совершенствоваться до самой глубокой старости. Первые картины его хотя и не сухи, но отличаются немного робкой кистью; в старости он писал с беспримерной энергией и смелостью, пролагая путь Веласкесу и современным французским художникам. Он писал на самые разнообразные темы, между прочим, большие сцены из языческой мифологии, где всего сильнее выражается его страстная любовь к жизни, движению и красивой натуре. Даже в его картинах, изображающих святых, часто проскальзывает яркое веселие его вакханалий. Что же касается его портретов, как, напр., Человек в перчатке и Франциск I в Лувре, Карл V в Мюнхене, то они являются страницами самой глубокой психологии и вместе с тем живописью, дающей истинное наслаждение (рис. 278—280, 287—288).



Рис. 286.—Себастьяно дель Пьомбо. Портрет римлянки с атрибутами св. Доротеи. (Берлинский Музей).

Пальма Веккио (1480—1528) был немного старше Тициана, но умер гораздо раньше; подобно Тициану он был продолжателем Джорджоне, но отличался более спокойным темпераментом и меньшей оригинальностью (рис. 282). Его Поклонение пастухов в Лувре представляет собою самую очаровательную идиллию, какую только создала венецианская живопись; в этой картине есть все, чем чарует нас кисть Тициана, но нет его гениальности.



Рис. 287. — Тициан. Успение Богородицы. (Академия в Венеции). (Клише Алинари во Флоренции).

Совсем иным был Лоренцо Лотто (1480—1556), самый самостоятельный из великих венецианских художников, который более других своих современников избежал влияния Джорджоне. В его произведениях чувствуется оттенок печали и трогательная нежность; она придает его лучшим картинам характер современности, и отголосок ее чувствуется даже в его восхитительных портретах (рис. 283, 284). Эта нежная печаль Лотто может быть только отражением его личности; если бы мы захотели объяснить ее политическими событиями—упадком Венеции, началом контр-реформации—то мы должны бы были найти следы этих чувств также и у

других художников. Необъяснимым остается пока факт сходства между некоторыми произведениями Лотто и Корреджо, художником, с которым он не мог иметь никаких сношений, при том работавшим в Парме, где Лотто, по всей вероятности, никогда не бывал.

Самый молодой из этого поколения великих художников, Себастиано дель Пьомбо (1485—1547) был необыкновенно даровит и начал свою деятельность с удачных подражаний Джорджоне; но затем он отправился в Рим и там подпал сначала под влияние Рафаэля, а затем Микель-Анджело, так что почти совсем потерял свою индивидуальность. Но в сочности колорита он навсегда остался венецианцем. В своих лучших произведениях, как, напр., Воскрешение Лазаря в Лондоне, он напоминает одновременно Микель-Анджело и Тициана; в своих портретах он очень близок к Рафаэлю, с которым его не раз смешивали (рис. 285, 286).

Рис. 288.—Тициан. Мадонна семейства Пезаро. (Церковь Frari в Венеции).

Но настоящим венецианским Микель-Анджело был Тинторетто (1518—1594), который вместе с Паоло Веронезе (1528—1588) стоит во главе второго расцвета венецианского Возрождения; это художник чрезвычайно продуктивный, но немного тривиальный; фрески Микель-Анджело в Сикстинской капелле послужили источником вдохновения для многих художников; но очень немногие художники обладали его темпераментом. Тинторетто принадлежит к числу этих немногих; он не подражатель великого флорентийца, но как будто его брат, рожденный под более милосердным небом. Необычайно продуктивный, любящий преодолевать трудности, бурный, неровный, Тинторетто искал и нашел в сильных контрастах света и тени поразительные эффекты, которые были неизвестны его предшественникам. Рисунок его часто груб и неправилен, но никогда не банален; как колорист, он усвоил традиции Тициана в поздние года, который, утомившись от красных и золотых тонов, очень распространенных в эпоху венецианского Возрождения, создал себе новую палитру, где преобладали тона серые серебристые и бледно-голубые. Большие картины Тинторетто теперь почти все почернели; но о его даровании, как колориста, можно составить себе представление в Лувре по его маленьким наброскам и портретам (рис. 289, 290).



Рис. 289.—Тинторетто. Введение Богородицы во храм. (Церковь S. Maria dell'Orto в Венеции). (Клише Naya в Венеции).

Паоло Кальяри, называемый Веронезе, принадлежал к семье веронских художников, что не мешало ему великолепно и без всякого оттенка провинциализма изображать очарование роскошной жизни Венеции во второй половине XVI-го века. В его больших композициях к чисто венецианской любви к свету и прекрасным нарядам примешивается пышность и торжественность Испании, влияние которой тогда господствовало в Италии. В его палитре также преобладают серебристые тона; можно смело сказать, что в венецианской живописи век серебряный заменил золотой век (рис. 291, 292). Тот факт, что в Венеции было два Возрождения, несмотря на политический и экономический упадок города после лиги в Камбре *) (1512), служит доказательством, что семена Возрождения нашли там благодарную почву; кроме того, Венеция имела счастье ускользнуть от академического эклектизма, который после расцвета римской школы при Рафаэле положил конец великим школам в Италии.



Рис. 290.—Тинторетто. Происхождение млечного пути. (Лондонская Национальная галлерея).

Еще в средине XVIII-го века в Венеции жил великий художник Возрождения, Тьеполо (1696—1770). Венеция все же была самым прекрасным и веселым городом в мире; в нем все еще царили изящество и радости жизни. Как и в прежние времена, в нем можно было видеть великолепные процессии и величественную пышность. Жизнь легкая и относительно свободная протекала в прекрасной местности, в прозрачном воздухе, который сначала Каналетто и потом Гварди, пейзажисты лагун, передавали так чарующе и так правдиво. Тьеполо дал последний штрих этому великолепию. Его талант находится в зависимости от Тинторетто, но обладает бо́льшим чувством меры, бо́льшим изяществом; это художник утонченной аристократии, которая чувствует свое превосходство над толпой и религия которой, под влиянием Испании, контр-реформации и иезуитов, представляет тонкую смесь светскости и набожности (рис. 293, 294а). Тьеполо, как справедливо замечают, был последним из старых и первым из новых художников; почти все декораторы XIX-го столетия находятся под его влиянием.



Рис. 291.—Поль Веронезе. Похищение Европы. (Дворец Дожей в Венеции).

*) Между Максимилианом I, Людовиком XII французским и Фердинандом Католиком против Венеции.
Датируется 10 дек. 1508 г., а не 1512, как у Рейнака. *Прим. пер.*



Рис. 292.—Поль Веронезе. Промышленность. (Дворец Дожей в Венеции).



Рис. 293—Тьеполо. Св. Іосиф и Младенец Иисус. (Академия в Венеции). (Клише Алинари во Флоренции).



Рис. 294.—Моретто. Св. Юстин. (Венский Музей).



Рис. 294а.—Тьеполо. Поклонение царей. (Фрагмент). (Мюнхенский Музей). (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене).

Влияние венецианской школы было продолжительным. В самой Италии она положила начало местным школам в Вероне, Виченце, Брешии; представителем последней был великий Моретто (1498—1555), еще раньше Тинторетто и Тициан, применявший серебристые тона (рис. 294). Тинторетто и Якопо Бассано (1510—1592). один из творцов современного пейзажа, были первыми художниками, которым подражал Веласкес. Тициан оказал влияние на Рубенса и Рейнольдса; Тьеполо подражал испанец Гойа, от которого, в свою очередь, зависит почти целиком французская живопись XIX-го столетия. По этим отпрыскам, порожденным венецианскою школой, можно сказать, что она продолжает существовать еще и в настоящее время в отличие от флорентийской, которая искусственно и призрачно возродилась в группе английских прерафаэлитов. При изучении архитектуры мы уже видели, что венецианские палаццо продолжают служить образцами для подражания, тогда как суровое искусство Браманте вдохновляет лишь очень немногих. Таким образом Возрождение восторжествовало в Венеции и распространялось ею. Но в ней не хватало лишь одного, что̀ составило славу Флоренции: серьезности в жизни и глубины мысли.

БИБЛИОГРАФИЯ.—B. Berenson, The Venetian peinters, 3-е изд., London 1898; Lafenestre-Richtenberger, Venise, Paris 1897 (живопись); P. Paoletti, L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise, Venise 1899; P. Paoletti—G. Ludwig, Neue archiv. Beiträge zur Geschichte der Venez. Malerei (Repertorium, 1899, p. 427; 1900, p. 247); L. Venturi, Pittura Veneziana, Venezia 1907; Romain Rolland, La Décadence de la Peinture italienne (Revue de Paris, 1896, I, p. 169; превосходные страницы о Мантенье, Тициане, Паоло Веронезе и др.).

P. Schubring, Altichiero und seine Schule, Leipzig 1898; J. Foulkes, Vincenzo Foppa (Burlington Magazine, 1903, I, p. 103).

P. Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin 1902 (англ. изд. 1901); Maud Cruttwell, Mantegna, London 1902.

P. Molmenti—G. Ludwig, Vittore Carpaccio, Milan 1905 (франц. пер.; cf. Mary Logan, Burlington Magazine, 1903, I, p. 317); G. Gronau, Antonello da Messina (Repertorium, 1897, p. 347; 1904, p. 464; cf. Jahrbücher Берлинского Музея, 1902, II, p. 59; Gazette, 1909, I, p. 34).

A. Fry, Giovanni Bellini, London 1899; R. Burckhardt, Cima da Conegliano, Leipzig 1905; J. Rushforth, C. Crivelli, London 1900; H. Cook, Giorgione, London 1900; L. Justi, Giorgione, Berlin 1908; Crowe-Cavalcaselle Titian, 2 vol., London 1877; G. Gronau, Titian, London 1904; G. Lafenestre, La Vie et l'Oeuvre de Titian, Paris 1886; M. Hamel, Titian, Paris 1903; O. Fischel, Tizian, Stuttgart 1904 (с фотографиями картин); G. Gronau, Tizian's himmlische und irdische Liebe (Repertorium, 1903, p. 177, интерпретация картин, называемых l'Amor Sacro и l'Amor Profano; cf. Revue archéologique, 1905, II, p. 355). — О времени рождения Тициана; H. Cook, Repertorium, 1902, p. 98.

B. Berenson, L. Lotto, 3 изд., London 1905; P. d'Achiardi, Seb. del Piombo, Roma 1908; H. Thode, Tintoretto, Bielefeld 1901; B. S. Holborn, Tintoretto, London 1903; P. Caliari, P. Veronese, Roma 1908; F. H. Meissner, Paolo Veronesé, Bielefeld 1896; L. Zottmann, Die Bassani, Strassburg 1908; Simonsen, Guardi (Gazette, 1908, II, p. 494); P. Molmenti, Tiepolo, Milan 1909; F. H. Meissner. Tiepolo, Bielefeld: 1896; H. Modern, G. B. Tiepolo, Wien 1902.

ЛЕКЦИЯ СЕМНАДЦАТАЯ.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И РАФАЭЛЬ. ШКОЛЫ МИЛАНСКАЯ, УМБРИЙСКАЯ И РИМСКАЯ.

Вся любознательность эпохи Возрождения, ее мечты о славе и бесконечном прогрессе и страстное влечение к красоте и знанию соединились, вместе с другими чертами гения, в лице Леонардо. Он родился в Винчи между Пизой и Флоренцией в 1452 г. и умер близ Амбуаза в 1519 г.; свою юность он провел во Флоренции, зрелые годы в Милане и три последних года жизни во Франции, где он, повидимому, уже не имел силы работать. Мало было людей более трудолюбивых, чем он, но не многие оставили так мало творений: в науке, как и в искусстве, его мучило стремление изобретать, открывать новые пути и некоторыми чертами он напоминает средневековых алхимиков, в погоне за несбыточной мечтой расточавших свои блестящие дарования.



Рис. 295.—Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. (С гравюры Raphael Moghern'a). Трапезная в церкви. S. Maria delle Grazie в Милане.

Когда Леонардо в 1483 г. предложил свои услуги миланскому герцогу Людовику Моро, в письме, дошедшем до нас, он рекомендовал себя, как изобретателя военных машин, строителя подвижных мостов и повозок и инженера, опытного в осадном искусстве, в конце своего письма он прибавляет: „а также я могу выполнять какие угодно скульптурные и живописные работы наравне с кем угодно“. Таким образом, он выше всего ценил себя, как инженера и изобретателя.

Его рукописи, бо́льшая часть которых хранится в библиотеке Французского Института, свидетельствуют о его страстной любви к наукам, особенно к механике; он был даже уверен, что ему удалось изобрести конструкцию летательной машины

более тяжелой, чем воздух. Ценность научных работ Леонардо сначала преувеличивали, а потом слишком умаляли; но хотя в его рукописях содержится много заметок и отрывков, которые лишь повторяют или резюмируют чужие мысли, однако не менее достоверно и то, что он предвидел некоторые важные открытия и высказывал, особенно, в области геологии, мнения, которые сильно опередили его время *).

Как скульптор, Леонардо семнадцать лет работал над конной статуей Франческо Сфорца, отца Людовика Моро. Гипсовая модель лошади без всадника была выставлена в 1493 г., а в 1501 г. она была разбита стрелкàми Людовика XII. Мы даже не можем быть уверенными, что у нас сохранились ее копии. Из других его скульптурных произведений, впрочем, немногочисленных, не осталось ничего; возможно, однако, что Леонардо принадлежит прекрасный профиль Сципиона с шлемом на голове, который Ратье завещал Лувру.

Рис. 296.—Леонардо да Винчи. Мадонна в скалистом гроте. (Луврский Музей).

Среди оставшихся живописных работ Леонардо имеется четыре первоклассных шедевра, из которых три находятся в Лувре: Тайная Вечеря, написанная масляными красками на стене в трапезной церкви Santa Maria delle Grazie в Милане (1497); картина почти совсем разрушена временем, но известно двадцать хороших ее копий; Мадонна в скалистом гроте, написанная около 1483 г., Мадонна с святой Анной, написанная около 1502 г.; наконец, знаменитый портрет Монны Лизы Джоконды (собственно, madonna Lisa del Giocondo) или просто Джоконда, исполненная между 1502—1506 г. г. (рис. 295—298).



Рис. 297.—Леонардо да Винчи. Мадонна и св. Анна (Луврский Музей). (Клише Neurdein).

Картины Леонардо во Флоренции и в Ватикане, именно, Поклонение волхвов и Святой Иероним, не окончены; другие произведения, в Париже и других местах, которые приписывают ему, сильно подправлены или принадлежат его ученикам. Впрочем, в числе этих спорных картин, в самом Лувре же есть два очень ценных произведения: портрет женщины, так называемая Лукреция Кривелли и Святой Иоанн Креститель, красота которых не свободна от аффектации.

Даже те три картины, которые я перечислил вслед за Тайной Вечерей, находятся в мало удовлетворительном состоянии. Вина в этом падает не на современных реставраторов. Леонардо ничего не делал просто: его масляные краски

*) См. Revue des Idées, февраль 1908, p. 193 (Rêmy de Gourmont).



Рис. 298.— Леонардо да Винчи. Монна Лиза Джоконда. (Украдена в 1911 г. из Луврского Музея).



Рис. 299. — Дж. Бельтраффио. Богоматерь с Младенцем. (Музей Poldi-Pezzoli в Милане).



Рис. 300.—Дж. Бельтраффио. Богоматерь с Младенцем. (Лондонская Национальная галлерея). (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене).



Рис. 301.—А. Соларио. Богоматерь с Младенцем. (Мадонна с зеленой подушкой). (Луврский Музей).

представляли собою сложную смесь, и были заранее осуждены на то, чтобы покрываться трещинами и чернеть. Тем не менее Мадонна в скалистом гроте и Джоконда дают нам полное представление о величии его гения.



Рис. 302.—Леонардо да Винчи. Картон к Святому Семейству. (Лондонская Академия).

Леонардо, в противоположность своему учителю Верроккио, своему современнику Боттичелли и вообще всем великим флорентийцам XV в., стремился к мягкости формы и порвал с сухой и угловатой манерой примитивов. Но он не впал из-за этого ни в приблизительность, ни в вялость. В его произведениях строгость рисунка и непогрешимая утонченность линий соединены с искусством смягчать их при помощи светотени (то, что итальянцы называют lo sfumato). Точность контура составляет лишь первый шаг к достижению более тонкой и трудной для исполнения точности в передаче формы. С средины XVI века Джоконда считалась в Италии неподражаемым шедевром портретного искусства, величайшим дерзновением живописца, вступившего в соперничество с природой. Говорили, что Леонардо работал над нею четыре года; что для того, чтобы придать своей модели выражение мягкости и улыбку, он окружал ее развлечениями и музыкой. Лишь в наше время стараются открыть в Джоконде мистический и романтический характер, взгляд сфинкса, презрительную иронию и тысячу других вещей, о которых Леонардо и не помышлял.



Рис 303.—Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. (Часть рисунка, хранящегося в Лувре).

Тип Мадонн Леонардо,—от которого взяты все черты, которыми он наделил Джоконду, ибо портреты гениальных художников всегда отражают в себе их идеал,—приближается к любимому типу его учителя, Верроккио. Леонардо придал ему красоту, одухотворенность, очистил от жесткости и сухости, наконец, украсил той улыбкой, которая имеет характер почти деланной, уже в Святой Анне, хранящейся в Лувре, у подражателей же его стала, по большей части, еще более преувеличенной и приторной. Тайная Вечеря, находящаяся в Милане, показывает, как обдуманно Леонардо группировал отдельные фигуры. Тема эта привлекала очень многих и до него, но он дал ей почти окончательное выражение. Иисус только что сказал: „Один из вас предаст меня“ и склонил голову, как будто под бременем охватившего его волнения. Эта картина представляет собою не только великое создание живописи,

но и страницу психологии, обнаруживающей глубокое знание характеров и чувств, проявляющихся в выражении лиц, жестах и позах.

На ряду с этими прекрасными картинами, наполовину разрушенными временем, существует, к счастью, довольно много рисунков Леонардо, которые причисляются к бесспорным шедеврам Возрождения; их одних достаточно было бы для славы Леонардо. Два из них стоят выше всякого сравнения: картон Мадонна и святая Анна, находящийся в Лондонской Академии (рис. 302), и эскиз пером Поклонение волхвов, хранящийся в Лувре (рис. 303).



Рис. 304—Б. Луини. Обручение Пресвятой Девы. (Фреска в церкви Саронно).

В Милане существовала местная школа, которая вела свое начало от Падуанской школы, именно от Мантеньи; она была основана около 1450 г. Винченцо Фоппа. В то время как туда прибыл Леонардо (1483), во главе ее стоял превосходный художник, одновременно принадлежавший к умбрийской школе и к школе Мантеньи,—Амброджо Боргоньоне (рис. 310а). У Леонардо также было несколько учеников, и он вдохновил некоторых талантливых художников: Бельтраффио, Антонио Соларио, Чезареда Сесто, Гауденцио Феррари, но бо́льшая часть его подражателей отличалась посредственностью и пошлостью (рис. 299—301, 305). Самым известным из них был и остался Бернардино Луини, популяризатор идеала Леонардо († 1532). Популяризатор этот, впрочем, сам несколько вульгарен *), ибо изящество его поверхностно, рисунок страдает неопределенностью, а в таланте его мало изобретательности. Лично ему принадлежит неотъемлемо лишь известная доля слащавой приторности, пленяющей большую публику. Но Луини очень высоко поднялся в фресках церкви в Саронно, в которых он подобно Филиппино Липпи является представителем миланской школы (рис. 304, 307). Влияние Леонардо чувствуется также в работах сиенского художника Содома († 1549), неровного, манерного, но иногда поднимающегося в своих произведениях до Леонардо и Рафаэля (рис. 306, 308, 309). Наконец, из всех итальянцев именно Леонардо охотнее всего подражали живописцы Севера; значительная часть картин в наших музеях, приписываемых Леонардо, представляет собою лишь фламандские подражания.



Рис. 305.—Чезаре де Сесто (?). Мадонна. (Луврский Музей).

*) Непереводимая игра слов: „Vulgarisateur d,ailleurs un peu vulgaire“. *Прим. пер.*



Рис. 306.—Содома. Св Виктор. (Общественный дворец в Сиене).



Рис. 307.—Б. Луини. Рождество. Церковь в Саронно. (Клише Андерсона в Риме).



Рис. 308.—Содома. Экстаз св. Катерины. (Церковь св. Доминика в Сиене).



Рис. 309.—Содома. Богоматерь и Младенец со святыми. (Туринский Музей). (Клише Андерсона в Риме).

Жизнь Рафаэля Санти (или Санцио) представляет собою полную противоположность жизни Леонардо: Леонардо прожил долго, но творений оставил мало, Рафаэль же, умерший на 37-м году жизни, оставил после себя множество творений, почти целиком дошедших до нашего времени.

Рис. 310.—П. Перуджино. Богоматерь и Младенец с двумя святыми и двумя ангелами. (Луврский Музей.) (Клише Neuerdein'a.)

Чтобы понять это у художника, вызывающего такие страстные восторги, надо сначала выяснить происхождение его таланта, ибо ни один художник не был более доступен разным влияниям и даже склонен к подражанию. Истинное происхождение гения Рафаэля было открыто лишь около 1880 г. Морелли. На нем следует остановиться, тем более, что правильное понимание его еще не проникло в руководства по истории искусства.

Бросим сначала беглый взгляд на более отдаленных предшественников Рафаэля. В конце XIV в. с Поклонением волхвов Джентиле да Фабриано (1360—1428) возникает,—дочь сиенской,—умбрийская школа, во всем блеске своей молодости, увлеченной чудными видениями, светлыми красками и интересными сказаниями. Джентиле работал в Венеции вместе с своим другом веронцем Пизанелло, который гравировал удивительные медали, был гениальным рисовальщиком и, кроме того, первый из итальянцев наблюдал животных и точно изобразил их позы и движения. Когда Рогир ван-дер Вейден посетил около 1450 г. Италию, то он хвалил работы Пизанелло и Джентиле; великий художник Севера признал в них таланты, родственные его собственному. Действительно, более чем вероятно, что Пизанелло и Джентиле, особенно первый, были близко знакомы с шедеврами фламандской школы и вдохновлялись ими; Верона поддерживала непрерывные сношения с Бургундским двором, и Филипп Смелый в 1400 г. покупал итальянские медали. Предшественники ван-Эйка и, без сомнения, сам Губерт ван-Эйк подобным же образом брали уроки у Италии, и трудно сказать, с какой стороны Альп заимствования были более важными и многочисленными.



Рис. 310а.—А. Боргоньоне. Богоматерь с Младенцем (Лондонская Национ. галл.). (Клише Hanfstaengl'я)

Во второй половине XV в. в городах Умбрии, особенно в Перуджии, начала развиваться новая школа, совсем непохожая на флорентийскую. Представляя собою, так сказать, продолжение школы сиенской, она противополагает жесткому изяществу флорентийцев несколько приторную нежность. Ее художники пленительны, полны свежести и поэзии, но в них есть что-то детское и ограниченное. Флорен-



Рис. 311.—П. Перуджино. Положение во гроб. (Дворец Питти во Флоренции).



Рис. 312.—П. Перуджино. Мадонна во славе. (Болонский музей). (Клише Алинари во Флоренции).



Рис. 313.—Тимотео Вити. Св. Магдалина. (Болонский музей).



Рис. 314.—Пинтуриккио. Богоматерь с жертвователем. Сан Северино. (Клише Алинари).

тийцы слишком рассудочны,—у последних же этого элемента очень мало. Двумя великими умбрийскими художниками были Пьетро Ваннуччи, по прозвищу Перуджино,


Рис. 315.—Фр. Франча. Поклонение Младенцу Иисусу. (Болонский музей).

родившийся в 1446 г., и Бернардино Бетти, названный Пинтуриккио, родившийся в 1454 г. Перуджино отличался любовью к большим очень воздушным композициям, с золотистым прозрачным колоритом, утонченною мечтательностью и экстазом (рис. 310—312). О его достоинствах можно судить по картинам в Лувре, особенно по круглой картине (rondo), истинному шедевру (рис. 310). Но он не умел представить движение; когда его фигуры движутся, то они танцуют, а не идут. Пинтуриккио, который сделался главой мастерской Перуджино, был одарен некоторыми такими качествами, которых недоставало его учителю (рис. 314, 334 а); но он рисовал слабее, размышлял еще меньше, и его большие композиции в „Зале богослужебных книг" (Libreria) в Сиене *) и плафоны и стенные фрески аппартаментов Борджа в Ватикане скорее пленительны, чем сильны замыслом. Однако интересно в нем с точки зрения истории искусства то, что он создал или, по крайней мере, развил тип умбрийской Мадонны, идеал которой он завещал Рафаэлю.

Многие дилетанты страдают одним общим недостатком, который состоит в том, что Перуджино и Пинтуриккио они ставят выше Рафаэля, даже выше всех художников Италии. Излечить этот недостаток не трудно, следует отправиться в Перуджио. Оттуда возвращаются разочарованными и исцеленными.


Рис. 316.—Фр. Франча. Положение во гроб. (Туринский музей). (Клише Андерсона в Риме).

Мы видели, что венецианская школа распространилась в северной Италии. Одно из ее отделений, именно болонское, прославилось благодаря художнику и золотых дел мастеру Франча, который родился в 1450 г.; он был близок к гениальности (рис. 315, 316). По стилю он стоит между Джованни Беллини и Рафаэлем. Его учеником, и около 1490 г. главным мастером, был Тимотео Вити (рис. 313).

Рафаэль родился в Урбино в 1483 г. и одиннадцати лет потерял своего отца Джованни Санти, посредственного живописца, которому он не был обязан ничем, даже элементарными познаниями. В это время, т.-е. в 1494 г., Тимотео Ви-

*) „...великолепные портреты жертвователей, Альберто Арингиери и другого, более юного рыцаря в зале богослужебных книг", Верман, История искусства. II, 789. *Прим. пер.*


Рис. 317.—Рафаэль. Сон рыцаря. (Лондон. Национ. Галл.). (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене).


Рис. 318.—Рафаэль. Обручение Пресвятой девы. (Sposalizio). (Музей Brera в Милане). (Клише Андерсона в Риме).


Рис. 319.—Рафаэль. Мадонна, называемая „Грандука". (Палаццо Питти во Флоренции).


Рис. 320.—Рафаэль. Мадонна de la Casa Tempi. (Мюнхенский Музей). (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене).

ти оставил мастерскую Франча, чтобы обосноваться в Урбино. Он сделался первым учителем Рафаэля и стал обучать его в духе Франча. От него Рафаэль получил и сохранил известное стремление к пышным и роскошным формам, что является уже отрицанием аскетического идеала. Около 1499 г., в возрасте 16 лет, Рафаэль написал восхитительную небольшую картинку, находящуюся теперь в Лондоне—Сон рыцаря (рис. 317). В этой картине ничто не напоминает Перуджино, учеником и продолжателем которого так долго слыл Рафаэль.



Рис. 321.—Рафаэль. Мадонна „Прекрасная Садовница“ (Луврский музей).

Год спустя (1500) Рафаэль вступил, но не как ученик, а как помощник, в мастерскую Перуджино в Перуджии. Сам художник, обремененный занятиями, находился тогда во Флоренции, и во главе мастерской стоял Пинтуриккио. Рафаэль, по натуре чрезвычайно впечатлительный, в течение четырех лет вдохновлялся сразу и Пинтуриккио и Перуджино; известны созданные им в эту эпоху картины; картоны же к ним и этюды принадлежат одному из его умбрийских учителей. Так произошло в нем первое слияние стилей: стиля Франча и Перуджино. Однако он ближе к первому, чем ко второму, в своем юношеском шедевре Sposalizio bella Vergine (Обручение Пресвятой Девы), который находится в Милане (1504; рис. 318). Очень долго эту картину считали копией с большой композиции, приписываемой Перуджино и хранящейся в музее в Кане (Caen), но Беренсон установил, что Sposalizio в Кане совсем не принадлежит Перуджино и является лишь слабым умбрийским подражанием Sposalizio Рафаэля, подражанием, принадлежащим, быть может, Спанья.

С 1504 г. до 1508 г. Рафаэль, уже знаменитый, жил во Флоренции, переходя от одного успеха к другому. В эту эпоху созданы восхитительные Мадонны, которых вот уже четыре века оспаривают друг у друга цивилизованные народы: Мадонна Мюнхенская, Мадонна в Палаццо Питти, так называемая „Грандука“ „Прекрасная Садовница“ (La Belle Jardinière) в Лувре, „Мадонна на лугу“ (Vergine nella prateria) в Вене (рис. 319—322). Во Флоренции Рафаэль начал подражать Леонардо да Винчи, Микель-Анджело и Фра Бартоломео, художнику с расплывчатым рисунком, однако умевшему хорошо компановать и знавшему живопись. Одной из причин беспримерной славы Рафаэля



Рис. 322.—Рафаэль. Мадонна на лугу. (Венский музей).

была та легкость усвоения и разумного подражания, благодаря которой он сумел обобщить все привлекательные стороны итальянского гения и выразить самую его сущность.

Призванный в 1508 г. в Рим, Рафаэль сделался там последовательно любимцем-живописцем двух пап: Юлия II († 1513) и Льва X. Он был осыпан там почестями и заказами; он имел не только многочисленную школу, но был окружен настоящим двором. Начиная с этого времени, он почти всегда предоставлял другим исполнение картин, к которым он давал только картоны и ограничивался тем, что лишь подправлял их, прежде чем выдать заказчикам (рис. 323—325). Самый деятельный и одаренный из его учеников, Джулио Романо, писал тело в розовом кирпичном тоне, который в картинах Рафаэля в римский период является как бы печатью этого его сотрудника; восторженные рафаэлисты XIX в. восхищались этим тоном и подражали ему; но теперь все единодушно находят его очень неприятным.

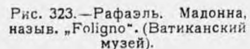


Рис. 323.—Рафаэль. Мадонна, назыв. „Foligno“. (Ватиканский музей).



Рис. 324.—Рафаэль. Мадонна с Младенцем между папой Сикстом II и св. Варварой (Дрезденский музей).



Рис. 325.—Рафаэль. Мадонна с рыбой. (Мадридский музей). (Клише Manzi, Joyant et C-ie).

Рафаэлю была поручена огромная работа, украшение зал Ватикана („Стансы“, le Stanse) и длинной крытой галлереи, окружающей двор церкви Святого Дамазо („Ложи“, le Loggie). „Стансы“ представляют собою огромные исторические, аллегорические и религиозные композиции, как, напр., Торжество Церкви (La Disputa del Sacramento), Афинская школа; Парнасс; Папа Лев останавливает Аттилу; Элиодор, изгнанный из храма: Пожар в Борго (рис. 326—329). Ложи украшены целым рядом фресок, представляющих сцены из Священной истории и образующих, так называемую Библию Рафаэля, со множеством сложных орнаментов, наподобие древнеримской живописи (рис. 330), Несмотря на эти работы, которых было бы достаточно, чтобы заполнить все время, Рафаэль находил еще досуг для того, чтобы самому писать удивительные портреты (рис. 331—332) и выполнять при помощи своих учеников такие большие картины, как Сикстинская Мадонна в Дрездене, Мадонна Фо-

линьо в Ватикане, Святое Семейство Франциска I в Лувре; он начал, но оставил незаконченным, одно из самых грандиозных своих произведений, Преображение, которое после его смерти было окончено Джулио Романо (рис. 333). Кроме того, Рафаэль по смерти Браманте был архитектором собора Святого Петра и хранителем древностей и памятников Рима. Если ко всему этому прибавить еще, что он проводил жизнь в удовольствиях и предметом его любви была неизвестная женщина, которую он изобразил в прекрасном портрете (Дама с покрывалом, Donna velata в палаццо Питти), то невольно возникает вопрос, как мог он в течение двенадцати лет переносить такую напряженную деятельность и бороться с физической усталостью и истощением. Насколько можно судить по его портретам, он представлял собою натуру хрупкую и нежную, почти женственную. Один антрополог, изучавший слепок его черепа, думал, что у него в руках череп женщины. Самое искусство его, отличавшееся скорее нежностью, чем силою, беспрестанно подпадавшее под новые влияния, проникнуто чем-то очень женственным и восприимчивым.

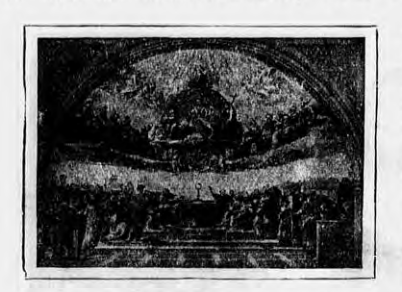


Рис. 326.—Рафаэль. Диспуты или Триумф Церкви. (Фреска в Ватикане).

До XIX-го века Рафаэль был любимцем Папства и Церкви, предметом почти всеобщего преклонения, но после этого он начинает дорого искупать свою славу и ту ошибку, что он слишком много пользовался чужой помощью в своих работах. Как всегда в подобных случаях, реакция зашла слишком далеко. Рафаэль в Стансах и Ложах—величайший „иллюстратор", какой когда-либо существовал: языческая древность и древность христианская дали ему незабвенные образы, которые осуществили идеалы Возрождения и оставались в течение четырех столетий запечатленными в памяти людей. Его тип Мадонны, полухристианской и полуязыческой, ни слишком одухотворенной, ни слишком чувственной, покорил все сердца и сохранил свою власть до нашего времени. В гении Рафаэля как будто совершилось мгновенное слияние этих двух противоположных и враждебных миров—язычества и христианства; если других художников можно было назвать как бы цветами Возрождения, то Рафаэль был его зрелым плодом.



Рис. 327.—Рафаэль. Афинская школа. (Фреска в Ватикане).

Гения нисколько не унижает признание его слабостей. Этот удивительный творец образов был посредственным колористом (за исключением некоторых портретов, напр., Бальтазар Кастильоне в Лувре) и даже, с чем никогда не мог бы согласиться Энгр, рисунок его часто бывает сухим и бесцветным. Нет ни одной



Рис. 328.—Рафаэль. Папа Лев I останавливает Аттилу. (Фреска в Ватикане).

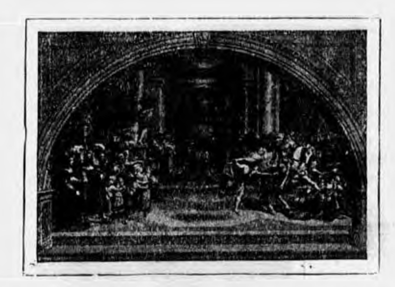


Рис. 329.—Рафаэль. Изгнание Элиодора из храма. (Фреска в Ватикане).



Рис. 330.—Вид Ватиканских „Лож", украшенных под наблюдением Рафаэля.



Рис. 331.—Рафаэль. Портрет Юлия II (часть). (Палаццо Питти во Флоренции). (Клише Андерсона в Риме).



Рис. 332.—Рафаэль. Портрет Бальтазара Кастильоне. (Луврский музей). (Клише Neuerdein'а).



Рис. 333.—Рафаэль и Джулио Романо. Преображение. (Ватиканский музей).



Рис. 334.—Рафаэль. Положение во гроб. (Галлерея Боргезе в Риме).

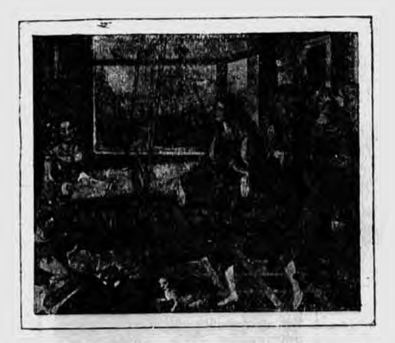


Рис. 334а.—Пинтурриккио. Пенелопа и ее женихи. (Возвращение Улисса). (Лондонская Национ. Галлерея).

его картины, в которой тщательное исследование не обнаружило бы слабости, неправильности и выразительности контура. Картина, в которой он хотел соперничать с Микель-Анджело—Положение во гроб,—находящаяся в галлерее Боргезе в Риме (рис. 334), отличается холодностью академии XVII века; и не без основания относят начало упадка итальянского искусства как раз ко времени высшего развития гения Рафаэля.

Культ Рафаэля, „божественного" Рафаэля, отжил свой век, все его произведения следует разбирать и обсуждать не как творение бога, превратившегося в художника, но как гениального художника, имеющего недостатки подобно всем людям, но обоготворенного безотчетным энтузиазмом. То, что в нем есть поистине великого, может только выиграть от критического разбора, свободного как от стремления очернить, так и от слепого преклонения.

БИБЛИОГРАФИЯ.—Сочинения и статьи, указанные в XV и XVI гл. Буркхардта, Морелли (специально о Рафаэле), Ромэн-Ролланда, Вельфлина и Вёрмана.

J. P. Richter. Literary Works of Leonardo da Vinci. 2 vol., London 1888; E. Müntz, Léonard de Vinci, Paris 1899; B. Berenson, The florentine painters, 2 изд., London 1900 (Леонардо); The North Italian painters, London 1907 (школа Леонардо); G. Gronau, Leonardo da Vinci, London 1903; Seidlitz, Leonardo, 2 vol., Berlin 1909; H. Cook, Le Carton de Leonardo à la Royal Academy (Gazette, 1897, II, p. 371); G. Carotti, Le opere di Leonardo, Bramante et Raffaelo, Milan 1905 (c. P. Gauthiez, Ouvrages récents sur Léonard, Gazette, 1907, I, p. 505); S. Reinach, Mona Lisa (Bull. des Musées, 1909, p. 17); F. Malaguzzi-Valeri, Pittori lombardi dal quatrocento, Milan 1902; Eth. Halsey, Gaudenzio Ferrari, London 1903; M. Reymond, Cesare da Sesto (Gazette, 1892, I, p. 314); G. Williamson, B. Luini, London 1899; P. Gauthiez, Nouvelles recherches sur B. Luini (Gazette, 1903, II, p. 189); R. N. Cust, Sodoma, London 1906.

B. Berenson, The central Italian painters, London 1898 (Рафаэль); A. Venturi, Gentile da Fabriano e Pisanello, Firenze 1896; L. Courajod, Leçons, t. II, Paris 1900 (Пизанелло и северные школы); E. Müntz, Pisanello (Revue de l'Art, 1897, I, p. 67); A. Gruyer, Vittore Pisano (Gazette, 1893, II, p. 353); G. Hill, Pisanello, London 1905; J. Williamson, Francia, London 1901; R. Schneider. L'Ombrie, Paris 1905; Mrs. Graham, Fiorenzo di Lorenzo, Roma 1904; S. Weber, Fiorenzo di Lorenzo, Strassburg 1904; Abbé Brousolle, La Jeunesse de Pérugin, Paris 1901; E. Steinman, Pinturricchio, Bielefeld 1898; C. Ricci, Pinturicchio, франц. пер., Paris 1903; A. Schmarsow, Raphael und Pinturicchio in Siena, Berlin 1903; F. Ehrle—E. Stevenson, Gli affreschi del Pinturricchio nel'appartamento Borgia, Roma 1897 (cf. Repertorium, 1897, p. 318); A. Schmarsow, Giovanni Santi, Berlin 1887.

A. Rosenberg-Gronau, Raffael, Stuttgart, 2 изд., 1908 (репродукции всех его картин). A. Springer, Raffael und Michelangelo, 2 изд., Leipzig 1895; E. Müntz, Raphael, нов. изд., Paris 1900; Julia Cartwright, Raphael. London 1895 (это, по-моему мнению, лучшее из всех иллюстрированных сочинений о Рафаэле); H. Knackfuss. Raphael, 4 изд., Bielefeld 1896; Crowe-Cavalcaselle, Rafaello, нов. изд., Firenze 1901; Alex. Amersdorfer, Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch (ошибочно приписывается Рафаэлю), Berlin 1902 (cf. Repertorium, 1902, p. 130); B. Berenson, Le Sposalizio du Musée de Caen (Gazette, 1896, II, p. 273); The Study and criticism of Italian art, t. II, London 1902); G. Gronau, Aus Raphaels florentiner Tagen, Berlin 1903; H. Dallmayr, Raffaels Werkstätte (Jahrbuch Венского Музея, 1895; cf. Repertorium, 186, p. 368); Giulio Romano und das klassische Altertum, Wien 1902; Lafenestre-Richtenberger, Rome, t. I, Paris 1903 (детальный этюд о ватиканских фресках Рафаэля); J. Klaczko, Rome and the Renaissance, the pontificate of Julius II, London 1903 (английский перевод с иллюстрациями; Мелоццо да Форли, Микель-Анджело).

О женском типе черепа Рафаэля Bonner Jahrbücher, t. LXXII, p. 182.

ВОСЕМНАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ.

МИКЕЛЬ-АНДЖЕЛО И КОРРЕДЖО.

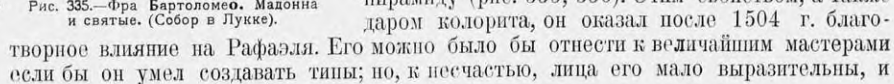
Гений Леонардо господствует над вторым периодом флорентийского Возрождения, который начинается с фресок Мазаччо в Кармине. Но учениками и подражателями Леонардо были исключительно Миланцы. Во Флоренции развитие школы шло собственным путем; в XVI-м веке она насчитывает еще три великие имени: Фра Бартоломео, Андреа дель Сарто и Микель-Анджело.

После Боттичелли, Гирландайо и Филиппино Липпи живописи оставалось разрешить еще одну задачу в своей собственной области, именно задачу колорита. Вслед за кричащей раскраской картин должно было наступить употребление ярких и теплых красок, приведенных в гармонию светотенью и тех золотистых и серебристых тонов, в которых достигли такого совершенства Венеция и Брешиа. Леонардо дал пример для светотени, но он стремился к мягкой передаче формы больше, чем к блеску колорита (стр. 198). Первым из флорентийцев, который соперничал в этом отношении с венецианцами, но не мог добиться их совершенства, был Баччо делла Порта, друг Савонаролы; он постригся в монахи под именем Фра Бартоломео после того, как Савонарола в 1498-м году искупил на костре пламень своих реформаторских стремлений.



Рис. 335.—Фра Бартоломео. Мадонна и святые. (Собор в Лукке).

У Фра Бартоломео (1475—1517) была и другая заслуга—чувство ритмичности в композиции, искусно расположенной в равновесии, образующем пирамиду (рис. 335, 336). Этим свойством, а также даром колорита, он оказал после 1504 г. благотворное влияние на Рафаэля. Его можно было бы отнести к величайшим мастерами если бы он умел создавать типы; но, к несчастью, лица его мало выразительны, и лишены оригинальности и привлекательности.



Андреа дель Сарто, его ученик, был еще более искусным колористом и больше всех флорентийцев сумел приблизиться к Джорджоне (1486—1531). Он также был под влиянием Леонардо, у которого заимствовал его s f u m a t o, а позже подпал под влияние, не всегда здоровое, Микель-Анджело; оно привило ему вкус к тяжелым драпировкам. Андреа, хотя и не отличался глубиной мысли, но был одним из

самых привлекательных художников. Подобно Фра Бартоломео, он отличался искусством в композиции; но он лучше умел придать фигурам движение, окружить их мягкой и светлой атмосферой, придать им нежное, но без приторности, выражение; он обладал также редким даром рассказчика, и большие сцены, написанные им на стенах во Флоренции, как, напр., Р о ж д е н и е Б о г о м а т е р и в монастыре Аннунциаты, не только отличаются выдающимися достоинствами, но и дают чарующий пересказ предания. Его фреска „Тайная Вечеря" вызывает восхищение даже после „Вечери" Леонардо (рис. 337—340). Эти произведения Андреа, которые нужно видеть в самой Тоскане, имеют важное значение для истории, потому что на них и подобных им композициях XV-го века — такова, например, „Тайная Вечеря" Андреа дель Кастанья—мы имеем возможность проследить все движение искусства на пути к полному освобождению. Не только исчезает архаическая напряженность, но изменяются самые чувствования; резкость сменяется мягкостью, аскетизм более веселым и жизнерадостным настроением.



Рис. 336. Фра Бартоломео. Явление Богоматери св. Бернарду. (Академия во Флоренции).

Наконец, Андреа принадлежит к числу тех редких художников, которые создали новый и долго сохранившийся тип Богоматери с большими черными глазами и влажным взором, чарующее соединение гордости и кротости. Самым прекрасным примером этого типа может служить Мадонна d e l l e A r p i e (Мадонна с гарпиями), во Флоренции (1517), стоящая на пьедестале, украшенном фигурами гарпий (рис. 340).



Рис. 337.—Андреа дель Сарто. Рождество Богородицы. (Церковь св. Аннунциаты во Флоренции).

Флорентийская школа создала еще нескольких хороших художников, как, напр., Понтормо (1494—1557) и Бронзино (1502—1572), который оставил несколько превосходных портретов (рис. 341), приятно скомпанованных, но несколько манерных. Но все же можно сказать, что школа эта прекратила свое существование до конца XV-го века. Это почти внезапное исчезновение произошло не вследствие политических переворотов, но благодаря губительной мощи Микель-Анджело. Он был флорентийцем, но работал в Риме, сделал его центром итальянского искусства и при жизни создал школу, над которой господствовала его мощная личность, как новый идеал. Только одна Венеция, где Тициан пережил Микель-Анджело, сохранила свои местные традиции; всюду вплоть до пробуждения натурализма, Микель-Анджело служил

законом. Флорентийское искусство, вырванное с корнем и перенесенное на римскую почву, погибло, подобно тому как гибнут некоторые растения от слишком быстрого и сильного роста.

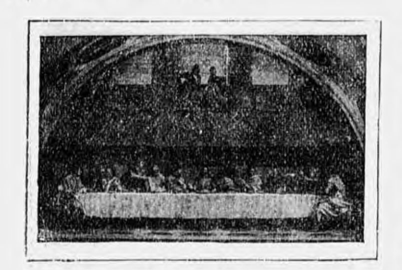


Рис. 338.—Андреа дель Сарто. Тайная Вечеря. Монастырь Сальви, бл. Флоренции. (Клише Андерсона в Риме).

Микель-Анджело родился возле Флоренции в 1475 г. в год рождения Фра Бартоломео. Он скончался в 1564 г., через восемнадцать лет после самого деятельного преемника Рафаэля, Джулио Романо.

Поэт, архитектор, скульптор и художник, Микель-Анджело Буонаротти чувствовал себя и считал себя исключительно скульптором. В Риме после 1508 г., в то время как он писал плафон Сикстинской Капеллы, он упорно подписывался: „Микель-Анджело, скульптор". Действительно, он и в живопись вносил чисто скульптурный и пластический дух. Он равнодушен к светотени, к пейзажу, к локальному тону (culeur locale). Его интересует лишь одно—человек, но человек не „изменчивый и многообразный", каким он встречается в жизни, а созданный его грезами, мрачный, с красноречивыми жестами, внезапными и вычурными позами, с напряженными мускулами, которые подходят к границе возможности и даже преступают ее. Микель-Анджело пользуется человеческим телом, как инструментом, из которого он извлекает непрерывный поток самых блестящих, самых резких, самых торжественных звуков. На тех высотах, которых другие достигали лишь случайно, он удерживается без видимого утомления силою своего темперамента; исключительность он делает для себя обычной. Те, кто старался ему подражать, не обладая в то же время его гениальностью, впали в манерность, т.-е. аффектацию чувств, которых они не испытывали; вот почему неистовый титанизм Микель-Анджело был гибельным для искусства еще в большей мере, чем нарождающийся академизм Рафаэля.



Рис. 339.—Андреа дель Сарто. Милосердие. (Луврский музей). (Клише Neuerdein'a).

Микель-Анджело жил восемьдесят восемь лет; не сразу, не в самом начале деятельности проявились черты этого неистового титана. Ученик Гирландайо и одного скульптора школы Донателло, он находился вначале под влиянием мощных произведений Якопо делла Кверча (рис. 260), а в самом первом флорентийском периоде под влиянием античных мраморов коллекции Медичи. Всем известен рассказ о статуе Купидона, зарытого им для того, чтобы потом выдать его за римскую статую; восхищение ею было тем более сильно, что, по мнению всех, она была изваяна пятнадцать веков тому назад. По сходство гения Микель-Анджело с античным искусством заключалось только в его любви к



Рис. 340.—Андреа дель Сарто. Мадонна, назыв. „с гарпиями". (Музей Уффици во Флоренции. (Клише Андерсона в Риме).



Рис. 341—Бронзино. Портрет герцогини Элеоноры Толедской и ее сына Фердинанда. (Музей Уффици во Флоренции).



Рис. 342.—Микель Анджело. Pieta. Собор св. Петра в Риме. (Клише Андерсона, Рим).



Рис. 343.—Микель-Анджело. Голова Давида. (Академия во Флоренции).

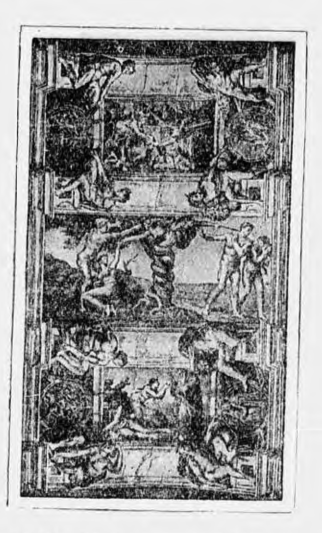


Рис. 344.—Микель-Анджело. (Часть плафона Сикстинской Капеллы в Ватикане).

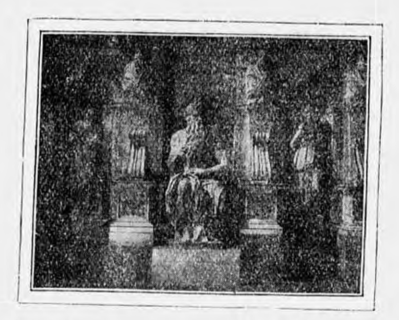


Рис. 345.—Микель-Анджело. Моисей. (Церковь San Pietro in Vincoli в Риме).



Рис. 346.—Микель Анджело. Иеремия. (Сикстинская Капелла в Ватикане).



Рис. 347.— Микель - Анджело. Скованный раб. (Луврский музей).



Рис. 348.—Микель-Анджело. Лаврентий Медичи (Il Pensieroso). (Капелла Медичи во Флоренции).

общим типам. Он был чужд ясности греческого миросозерцания, всякие же предания тяготили его, как оковы. Его можно узнать уже в первых шедеврах (рис. 342, 343): Богоматерь, держащая мертвого Христа (Pieta) в римском Соборе Св. Петра (1498), Богоматерь с младенцем, в Брюгге (1501) и Давид во Флоренции (1504). Если Давид, этот шедевр анатомии, кажется многим критикам безвкусным, то обе богоматери восхитительны и обнаруживают уже зрелый гений. Микель-Анджело смело положил тело Христа на колени задрапированной Богоматери и сумел извлечь из этого контраста поразительный эффект. Богоматерь страдает молча; величие и гордость не позволяют ей плакать. Группа в Брюгге не менее смела по замыслу. Младенец не на коленях матери. Это была традиционная поза, и поэтому Микель-Анджело ее оставил. Младенец стоит между ее колен, сильный и задумчивый. Она так же сильна и задумчива, без выражения преданности, нежности, вся проникнутая внутренним движением. Ее пальцы на правой руке как будто движутся. В этих двух произведениях уже живет весь Микель-Анджело целиком, и это почувствует всякий, кто сумеет всмотреться и проникнуться этими произведениями.

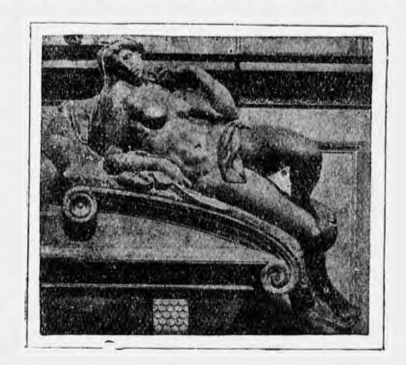


Рис. 349.—Микель-Анджело. Утро. (Капелла Медичи во Флоренции).

Папа Юлий II, самый энергичный из преемников Св. Петра, был способен понять такого человека и покровительствовать ему. Он поручил ему в 1508 г. украсить плафон Сикстинской Капеллы в Ватикане. Поразительная работа, которую Микель-Анджело выполнил там в течение четырех лет, не имеет ничего равного и ничего подобного в живописи. Эти сцены из Ветхого Завета, эти пророки, сибиллы, эти сидящие юноши представляют собою нечто до сих пор невиданное (рис. 344, 346). Эти точно высеченные из мрамора фигуры, несоразмерные, проникнутые телесной мощью и сдержанной силой, в самых смелых и поразительных позах, как будто являются представителями человеческой и вместе с тем сверхчеловеческой расы, в которых Микель-Анджело воплотил свои грезы, полные дикой энергии и величия.



Рис. 350.—Микель-Анджело. Верхняя часть картины Страшного Суда. Фреска в Сикстинской Капелле (Ватикан). Две группы ангелов, несущих крест.

Когда Микель-Анджело было поручено создание памятника Юлию II и Медичи в Италии, он перенес в скульптуру, в свою излюбленную область, неистовые грезы Сикстинской Капеллы. Часть неоконченной могилы составляет Моисей в церкви

Св. Петра in Vincoli в Риме; это необычайно сильное выражение „обузданного движения“ *), он весь исполнен страсти и гнева (рис. 345). Два раба, которые должны были украшать гробницу, представляют собою самые ценные жемчужины Лувра; фигуры изображены стоя, но в изогнутых позах и являются крайней реакцией против примитивного искусства, где господствовал закон фронтальности (рис. 347). Капелла Медичи во Флоренции также не была окончена: Микель-Анджело изваял только две ниши, в которых сидящие статуи Юлия и Лоренцо Медичи возвышаются над четырьмя лежащими на саркофаге фигурами: Вечер, Утро, День и Ночь. Сидящие князья не представляют собою портретов, но являются олицетворением силы, проникнутой печалью; они похожи на двух пророков, сошедших со сводов Сикстинской Капеллы, они также сильны, задумчивы и печальны (рис. 348). Еще бо́льшая сила, выражающаяся в судорожно беспокойных сокращениях мускулов, чувствуется в четырех лежащих фигурах саркофага; их смелые позы и мощная мускулатура вызывают восхищение, смешанное с удивлением (рис. 349).



Рис. 351.—Микель-Анджело. Святое Семейство. (Музей Уффици во Флоренции).

Возвратившись в Рим, Микель-Анджело, по просьбе папы Павла III, начал писать в 1535 г. Страшный Суд на задней стене Сикстинской Капеллы (рис. 350). Эта колоссальная фреска, над которой он работал семь лет, в общем виде представляет собою заблуждение; но она является самым совершенным выражением его гения. Он исчерпал в нем все возможности движения и линий, создав целый мрачный мир гневных гигантов, торжествующих победу, побежденных, нагих с сильными мускулами атлетов; в них совершенно отсутствует христианское чувство, они кажутся порождением кошмара лихорадочно беспокойного Титана. Разве есть что-либо христианское в этом мстительном Христе с геркулесовским сложением, в Богоматери с изогнутыми бедрами, в ужасе прижимающейся к своему Сыну? Божественность Страшного Суда граничит с безумием; ни Эсхил, ни Данте, ни Виктор Гюго не заходили так далеко в смелости и не отваживались воплощать в избранном сюжете своих личных грез.



Рис. 352.—Микель-Анджело. Группа купающихся солдат, назыв. „карабкающиеся“ (grimpeurs), с гравюры Марка Антония Раймонди, представляющей фрагмент картона „Пизанской войны.

*) Выражение Г. Вельфлина.

Существует очень немного картин Микель-Анджело (рис. 315), и самый знаменитый из картонов, исполненный в 1505-м году для Флоренции, погиб. К счастью, гравер Марк Антонио Раймонди, друг Рафаэля, скопировал в гравюре одну из сцен, изображающих купающихся флорентийских солдат, застигнутых врасплох атакой пизанцев (рис. 352). Античное искусство не создало ничего, что превзошло бы эти нагие тела атлетической силы в изяществе, которое подчеркивает эту силу; если бы у нас для суждения о Микель-Анджело была только одна эта гравюра, мы узнали бы в ней гиганта подобно тому, как узнают льва по его когтям.



Рис. 353.—Даниеле да Вольтерра. Снятие со креста. (Церковь св. Троицы в Риме). (Клише Андерсона. Рим).

Сотрудничеству с Микель-Анджело обязан венецианец Себастьяно дель Пьомбо эпическим величием своего Воскрешения Лазаря (в Национальной Галлерее, рис. 285). Один из учеников Микель-Анджело, Даниеле да-Вольтерра, подражая в одном из своих великих произведений своему учителю, достиг в большом Распятии церкви Св. Троицы в Риме поразительной красоты (рис. 353). Скульптор той же самой школы и в то же время резчик и золотых дел мастер, Бенвенуто Челлини (1500–1572), шарлатан и авантюрист, достиг значительной высоты в своей статуе Персей-победитель во Флоренции; в ней чувствуется одновременное влияние Донателло и Микель-Анджело (рис. 354.). Жан Булонь (а не да-Болонья) скульптор из Дуэ, поселившийся в Италии (1524—1608), был автором великолепного Меркурия во время полета, где заметно подражание Микель-Анджело и античным образцам (рис. 355). Но, за немногими исключениями, масса других учеников его лишь подражала его позам, воздвигала без всякого смысла колоссальные фигуры и, мало-по-малу, перешла узкую границу, отделяющую великое от смешного.

Рис. 354.—Бенвенуто Челлини. Персей. (Ложа Lanzi во Флоренции).

Аллегри, называемый Корреджо (1494—1534), художник из Пармы, был моложе Микель-Анджело на двадцать лет и умер на тридцать лет раньше его; он оказал почти такое же огромное влияние на итальянское искусство XVI-го века и на искусство века следующего. Он вышел, повидимому, из Феррарской школы и был учеником художника Бианки, прекрасная картина которого находится в Лувре. Это была мягкая и чувственная натура, которую одинаково привлекали изящные мифы античного мира и благочестивые предания христианства. Он изображал те и другие в одинаковом духе с той же любовью к скользящему и мягкому свету, к мягким и воздушным формам и светотени. Источником вдохновения был для него сначала Леонардо, а затем Микель-Анджело. От этого последнего

он заимствовал любовь к парящим плафонным фигурам в облаках с обманчивыми, неправдоподобными и, вместе с тем, правдивыми раккурсами. Смелость его рисунка в религиозной живописи была необычным новшеством, но итальянский вкус приспособился к нему. Этому сентиментальному Микель-Анджело, живописцу до мозга костей, без единой черты суровости скульптора, мы обязаны одним из чудес искусства живописью, украшающей Пармский Собор, где изображена Богоматерь, возносящаяся на небо среди также возносящихся святых, в хаосе ног и развевающихся одежд, над которыми господствуют изображенные в раккурсах лица с выражением экстаза.



Рис. 355.—Жан Булонь. Летящий Меркурий. (Флоренция. Bargello).

Самыми характерными из картин, которые он успел написать в течение своей краткой жизни, являются картины пармские и дрезденские (рис. 356, 357), в которых чувствуется Леонардо, Микель-Анджело и, в особенности, сам Корреджо, т.-е. художник, душа которого проникнута красотой, радостью и светом до пределов, за которыми уже начинается аффектация. Из двух его картин в Лувре, одна, Антиопа, далеко не религиозного содержания, другая же трогательно и почти набожно изображает Мистическое Обручение Св. Екатерины (рис. 358); они дают почти полное представление о его таланте. Он создал чарующий, но поверхностный тип Богоматери, влияние которого было тем сильнее, что он отвечал идеалу нарождающейся Реформации и новому мировоззрению католицизма.

Католическое Возрождение, вызванное около 1540 г. учением Лютера, действительно очень отличалось от торжествующей и догматической религии Средних Веков. Теперь оно уже больше не стремилось господствовать над умами, но старалось сохранить и завоевать сердца верующих. Ловкие и энергичные папы, которые спасли католичество от полного разрушения и, отчасти, отвоевали потерянное в первые годы Реформации, нашли себе помощников в лице иезуитов, делавших религию легкой, и художников, делавших ее привлекательной. В борьбе с суровым протестантизмом, который был врагом искусства, с пренебрежением относился к мистическому усердию и старался затруднить пути к спасению, Контр-Реформация украсила римские цепи всеми соблазнами красоты, доступными толпе, всеми коварными ухищрениями благочестия и экстаза. Искусство, пользовавшееся ее покровительством, и развивавшееся, в особенности, в Италии и Испании под ее



Рис. 356.—Корреджо. Богоматерь и Младенец с св. Иеронимом. (Верхняя часть картины). (Музей в Париже).

влиянием, отличается в церковной архитектуре иезуитским стилем, а в живописи— несколько чувственным мистицизмом, первые образцы которого дал Корреджо.



Рис. 357.—Корреджо. Мадонна с св. Георгием. (Дрезденский музей).



Рис. 358.—Корреджо. Мистическое обручение св. Екатерины. (Луврский музей).

Это искусство уже не походит на великое христианское искусство средневековья и даже на искусство XV-го века, которое, заимствуя внешнюю форму язычества, оставалось христианским и строгим по внутреннему содержанию. И еще теперь, если бы мы стали анализировать произведения религиозной живописи, которые распространяются в бесконечном количестве экземпляров, то в конце концов мы пришли бы к родоначальнику ее, мастеру Антиопы и декоратору купола Пармского Собора.

БИБЛИОГРАФИЯ.—Сочинения Беренсона (в особенности, The drawings of Florentine painters), Буркхардта, Мюнца и Вёрмана, указанные в библиографии XV-ой главы.

C. Cornelius, Jacopo della Quercia, Halle 1896 (cf. Gazette, 1897, II, p. 172); A. Michel, Madonne de J. della Quercia au Louvre (Monuments Piot, t. III, p. 261); H. Grimm, Leben Michel-Angelo's, 10 изд., 2 vol., Stuttgart 1901; J. A. Symonds, The life of Michel-Angelo, 3 изд., 2 vol., London 1899; H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michel-Angelo, Leipzig 1891; Die Klassische Kunst, München 1899; F. Knapp, Michel-Angelo, Stuttgart 1906 (с фотографиями произведений); C. Ricci, Michel-Ange, пер. Crozals'a, Florence 1902; Ch. Holroyd, Michel-Angelo, London 1903; Romain-Rolland, Michel-Ange, Paris 1905; H. Thode, Michel-Angelo und das Ende der Renaissance, t. I, II, Berlin 1903—1904; K. Lange, Der Schlafende Amor des Michelangelo, Leipzig 1898; E. Molinier, Benvenuto Cellini, Paris 1894; J. B. Supino, B Cellini, Firenze 1901; A. Desjardins, Jean Bologne, Paris 1901; P. de Bouchaud, Jean Bologne, Paris 1906; H Guinness, A. del Sarto, London 1901.

Burlington Club, School of Ferrara-Bologna, London 1894 (весьма важное для изучения Корреджо сочинение, но вышло из продажи); H. Kook, Francesco Bianchi-Ferrari (Gazette, 1901, I, p. 376 cf. о феррарской школе. Venturi Jahrbücher Берлинских музеев, 1887, p. 71; 1888, p. 3); H. Thode, Correggio, Bielefeld 1898; C. Ricci, Correggio, англ. дополнен. изд., London 1897; B. Berenson, Study and criticism of Italian art, London 1901 (p. 20, Корреджо); T. S. Moore, Correggio, London 1906; J. Strygowski, Das Wesen des Barock bei Raphael und Coreggio, Strassburg 1898.

ДЕВЯТНАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ФЛАМАНДСКОЕ И ФРАНЦУЗСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ.

Иоанн Добрый, король Франции (1350—1364), наследовал в 1361 г. герцогство Бургундское после смерти последнего герцога Филиппа де Рувр; он отдал эту прекрасную страну своему четвертому сыну, Филиппу Смелому. Филипп Смелый женился на Маргарите, наследнице графов Фландрских, и таким образом в 1384 г. Фландрия и Бургундия были соединены.

Это соединение продолжалось также во времена принцев дома Валуа, которые все были усердными покровителями искусства и художников, Иоанне Безрассудном (1404—1419), Филиппе Добром (1419—1467), Карле Умеренном (1467—1477). Установились тесные сношения между Бургундией, Фландрией, Францией и Италией; многие фламандские художники переехали в Дижон и основали там Бургундскую школу, которая представляет собою лишь ветвь фламандской, выросшей, в свою очередь, из французской готики.

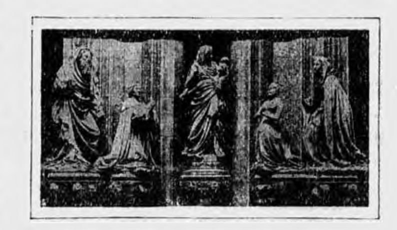


Рис. 359.—Клаус Слютер. Портал чертозы Champmol бл. Дижона. Поклонение Богоматери и Младенцу Филиппа Смелого и Маргариты Фландрской.

Старший сын Иоанна Доброго, который царствовал во Франции под именем Карла V (1364—1380), был большим любителем книг и произведений искусства; его придворным художником был Жан Бандоль (из Брюгге) автор картонов для внутренней отделки (tapisserie) Анжерского Собора. Другой сын Иоанна Доброго, Иоанн, герцог де Берри, умерший в 1416 г., окружил себя в Бурже блестящим двором и собрал великолепную библиотеку рукописей, разрисованных фламандскими художниками, из которых большинство работало тогда в Париже.

Этот город был в конце XIV-го века большим художественным и умственным центром Европы. Фламандское искусство, несколько тяжелое во Фландрии и Бургундии, приняло в Париже более изящный и тонкий характер, который особенно ясно виден в миниатюрах рукописей. Но уже в самом начале блестящего французского Возрождения гражданская война (1410), несчастное поражение при Азинкуре (1415) и договор в Труа (1420) привели Францию к полному упадку. Искусство перекочевало в Бургундское герцогство и уже здесь, а не в Париже франко-фламандское Возрождение достигло полного расцвета.

Готическое искусство развилось во Фландрии с пышностью, вообще свойственной этой стране, которая с начала XIV-го века являлась предметом удивления

и зависти всей Европы. Около 1390 г. Мельхиор Брёдерлам д'Ипр, придворный художник Филиппа Смелого, написал створки большого алтарного образа, покрытого скульптурными украшениями; образ этот хранится в Дижоне. Около того же времени гениальный скульптор Клаус Слютер переехал из Фландрии в Бургундию. Он оставил там шедевры поразительного реализма, именно портал в Картезианском монастыре в Шаммоле возле Дижона (рис. 359) и там же Колодезь Моисея, на шестигранном основании которого изображены шесть пророков (рис. 360), группа Богоматери с Младенцем, улыбающееся и немного простоватое лицо герцога Филиппа и лицо Маргариты Фландрской представляют собою великолепные произведения, в которых еще живут великие традиции готических художников. Моисей представляет собою величественный, библейский и вместе с тем реальный образ. Все это было закончено до 1395 г.; но прекрасная дверь Гиберти в флорентийском Баптистерии создана на тридцать лет позднее, а Мазаччо родился только в 1401 г. Несомненно поэтому, что Фландрия в начале XV-го века была значительно впереди Италии.



Рис. 360.—Клаус Слютер. Колодезь Моисея. Чертоза Champmol бл. Дижона.

Но это справедливо только относительно скульптуры. До 1416 года—смерти герцога де Берри, Поль Лимбург со своими братьями иллюстрировали прелестный Часослов, который составляет гордость Музея Кондэ в Шантильи (рис. 361). Это не единственный шедевр; в Лувре хранится Троица гельдрского художника Малуэля, который был, по всей вероятности, дядей Лимбургов и работал в Париже около 1400 г.; в этом произведении уже заметны главные достоинства Часослова. Следовательно, мы должны отнести Троицу к парижскому Возрождению, которое было создано художниками-уроженцами Фландрии, но заимствовавшими вкус и утонченность двора Валуа.



Рис. 361.—Поль Лимбург. Герцог Беррийский за столом. Миниатюра из Часослова. (Музей Condé à Chantilly). (Chantilly, т. I. Изд. Plon, Nourrit et C-ie).

В эту эпоху (1400—1410) франко-фламандское искусство уже покорило всю Францию и распространилось в долине Рейна. Благодаря торговым и дружественным связям, оно скоро перешло через Альпы; не будем забывать, что герцог Орлеанский, убитый в 1407 г., женился на одной из Висконти, Валентине Миланской. Около 1400 г. Филипп Смелый начинает покупать итальянские медали, изделия из слоновой кости; его библиотекой заведывал один итальянец Пьетро из Ве-

роны. С другой стороны, фламандские художники проникли в Италию, и такое переселение продолжалось в течение всего XV-го века. Между Лимбургами, ван-Эйками, Джентиле Фабриано и Пизанелло существует очевидная связь; очень возможно, что богатая и цветущая Фландрия не всю свою цивилизацию Возрождения заимствовала у Италии. И может быть, наоборот, реалистическое влияние фламандского искусства сыграло известную роль в реакции Мазаччо против джоттизма; эти вопросы стоят теперь на очереди и несомненно будут вскоре выяснены.

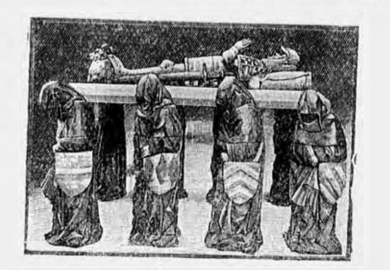


Рис. 362.—Гробница Филиппа По, сенешала бургундского. (Луврский музей).

Хотя скульптура фламандского Возрождения оставила несколько значительных произведений, в которых чувствуется влияние Клауса Слютера—достаточно назвать надгробные памятники герцогов Бургундских в Дижоне и Брюгге и Филиппа По в Лувре (рис. 362)—но мы займемся здесь исключительно одной живописью, так как именно в ней самым блестящим образом проявился гений Возрождения. Итальянцам уже после 1450 г. было очень хорошо известно, что фламандские художники не имели себе равных; они стремились приобретать их произведения и посылали к ним итальянских учеников *). Общее мнение приписывало даже ван-Эйкам изобретение живописи масляными красками, техники, известной уже в XII-м веке, хотя фламандцы только усовершенствовали лаки, благодаря чему краски получили совсем неизвестную до тех пор силу. Итальянцы, правда, превосходили фламандцев в стиле декоративном; но они сами признавали превосходство фламандцев в уменье передать жизнь. Позднее они стали не так справедливы и забыли об этом. Только в XIX-м веке стали отдавать должное

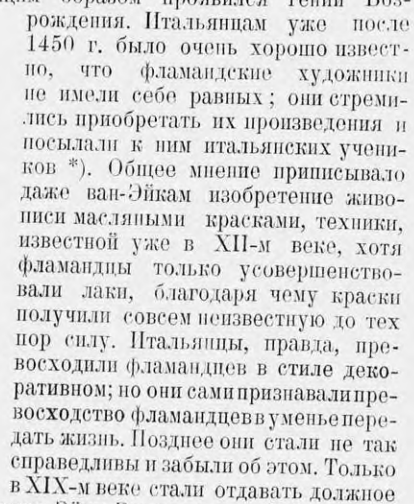
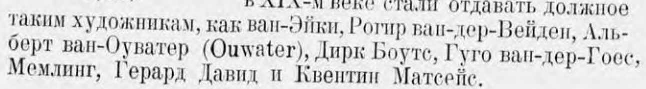


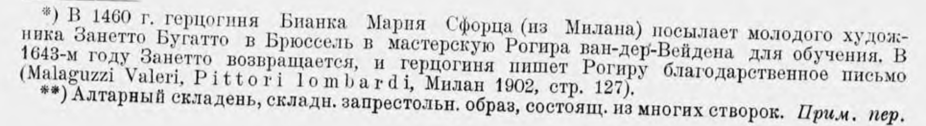
Рис. 363.—Губерт ван-Эйк. Поющие ангелы и ангелы, играющие на музыкальных инструментах. (Берлинский музей).



Рис. 364.—Губерт ван-Эйк. Читающая Богоматерь. Часть полиптиха (πολὺ πτυχός) **). „Поклонение Агнцу". Церковь Сен-Бавон в Генте. (Geschichte der altnied. Malerei. Изд. Hirzel в Лейпциге).



таким художникам, как ван-Эйки, Рогир ван-дер-Вейден, Альберт ван-Оуватер (Ouwater), Дирк Боутс, Гуго ван-дер-Гоес, Мемлинг, Герард Давид и Квентин Матсейс.



*) В 1460 г. герцогиня Бианка Мария Сфорца (из Милана) посылает молодого художника Занетто Бугатто в Брюссель в мастерскую Рогира ван-дер-Вейдена для обучения. В 1643-м году Занетто возвращается, и герцогиня пишет Рогиру благодарственное письмо (Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi*, Милан 1902, стр. 127).

**) Алтарный складень, складн. запрестольн. образ, состоящ. из многих створок. *Прим. пер.*



Рис. 355—Губерт и Ян ван-Эйки. Конные судьи и воины Христовы. Внутренние створки запрестольного образа „Поклонение Агнцу". (Берлинский музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхен).



Рис. 356.—Губерт или Ян ван-Эйк. Богоматерь в Шартре. (Коллекция Ротшильда в Париже). (Клише Levy et fils. Париж).



Рис. 357.—Ян ван Эйк. Арнольфина и его жена. (Лондон. Национ. Галл.).



Рис. 368.—А. ван Оуватер. Воскрешение Лазаря. (Берлинский музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхен).

Большой образ Поклонение Агнцу в Генте сыграл для фламандских художников ту же самую, если не еще бо́льшую роль, как и фрески Мазаччо для итальянской школы. Это произведение искусства, теперь находящееся по частям в Генте, Брюсселе и Берлине, было начато около 1420 г. Губертом ван-Эйком и окончено около 1432 г. его братом Яном. Очень трудно выделить работу каждого из братьев: но я склонен думать, что участие Яна выразилось только в двух великолепных портретах жертвователей. Поющие и играющие на музыкальных инструментах ангелы, воины Христовы, праведные судьи, фигуры Адама и Евы, большое центральное изображение, которое осталось в Генте, все это вызвало замечание Фромантена (Fromentin), что в этом произведении искусство сразу достигло совершенства (рис. 363—365). Но миниатюры Часослова в Шантильи, неизвестные Фромантену, служат доказательством того, что у ван-Эйков были предшественники и соперники. Вполне ясно, что искусство их не зависит от братьев Лимбургов; это два одновременные проявления родственных стилей, одного собственно фламандского или, вернее, нидерландского искусства ван-Эйков и другого, смягченного итальянским влиянием и очищенного парижской средою. Ян ван-Эйк родился около 1384 г. и умер в 1441-м; Филипп Добрый неоднократно посылал его с дипломатическими миссиями. Таким образом он жил в Португалии, Испании, Гааге. Но мы не знаем, был ли он в Италии. Мы имеем целую серию его картин, написанных им между 1432-м и 1440-м годами с его подписью и обозначением времени окончания, между прочим, несравненные портреты, как, напр., портрет его жены и каноника ван-де-Пеле в Брюгге, супругов Арнольфини в Лондоне (рис. 367). Большая картина в Брюгге, где ван-де-Пеле изображен в виде жертвователя, обнаруживает всю силу гениальности Яна и границы, положенные ему природой. В нем совершенно отсутствует религиозное чувство, горячность; Богоматерь некрасива, Младенец Иисус рахитичен; Св. Георгий представляет собою одетого в доспехи крестьянского парня. Но Ян ван-Эйк является самым великим портретистом всех времен. Никогда еще более глубокий взгляд не проникал в сущность живых форм и никогда еще более искусная рука не переносила их на полотно.

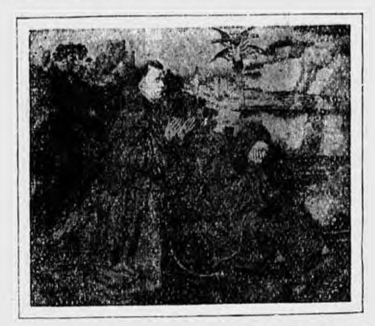


Рис. 369.—Губерт или Ян ван-Эйк. Св. Франциск получает стигматы. (Туринский музей). (Клише Андерсона, Рим).

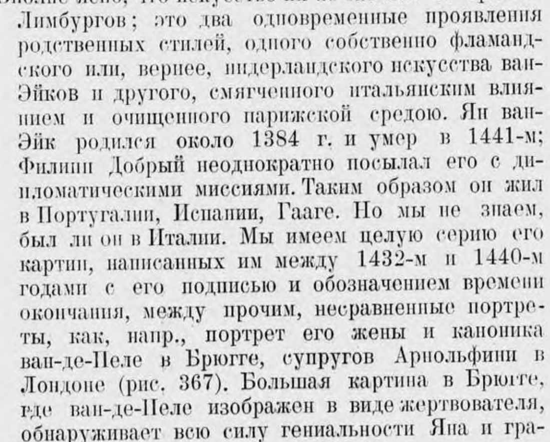




Рис. 370.—Дирк Боутс. Встреча Авраама и Мельхиседека. (Мюнхенский музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхен).

Существует еще целая серия картин без подписи; все они представляют собою шедевры, и их приписывают то Яну, то Губерту; очень возможно, что они являются результатом их совместной работы. В Париже хранятся две самые лучшие: на одной из них, находящейся в Лувре, изображен Ролен, канцлер Филиппа Доброго в молитве перед Богоматерью с Младенцем на фоне чудесного пейзажа; другой находится у Густава Ротшильда и изображает викария Картезианского монастыря Св. Анны в Брюгге—перед Богоматерью, святой Анной и святой Варварой. Третья картина, вышедшая из той же мастерской, находится в Туринском музее (рис. 366, 369).



Рис. 371.—Р. ван-дер-Вейден. Снятие со креста. (Мадридский музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхен).

Во время своего пребывания в Гааге оба ван-Эйка, несомненно, создали там учеников; одним из них является, может быть, Альберт ван-Оуватер, автор шедевра Воскрешение Лазаря, находящегося в Берлинском музее (рис. 368); ему очень удачно подражал его ученик Герард из Гаарлема (Гееертген) в картине, приобретенной Лувром в 1902-м году. К этим голландцам примыкает один художник из Гаарлема, ученик или товарищ Оуватера, Дирк Боутс (1410—1475), который жил в Лёвене (или Лувене) около 1459-го года. Это была сильная и почти грубая натура; он доводил реализм до границ безобразного, а блеск красок до кричащей резкости. Лучшие его произведения, как, напр., Суд Оттона (теперь в Брюсселе), отличаются поразительной силой красок и выразительностью, но рисунок и живопись в них лучше композиции (рис. 370, 372).



Рис. 372.—Дирк Боутс. Суд императора Оттона. (Брюссельск. музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхен).

Между 1435-м и 1464-м годами в Брюсселе работал мастер из Турнэ, Роже де ла Пастюр (по-фламандски ван-дер-Вейден). Теперь известно, что он был учеником Робера Кампена (Robert Campin, 1375—1444), которому приписывают великолепные картины, хранящиеся в коллекции Мерода в Брюсселе, в Э и в других местах. До 1909 года его называли мастер из Мерода или Флемайля (по названию валлонского аббатства, где прежде находились франкфуртские картины) и ошибочно считали учеником Рогира или же смешивали с другим учеником Кампена, Жаком Даре. В Кампене и ван-дер-Вейдене есть стремление к трагичному. Они проникнуты религиозным чувством и чувством драматизма; они умеют, в противоположность ван-Эйку, изображать сильные душевные движения. Снятие со Креста ван-дер-Вейдена в Эскуриале (рис. 371),

его большие композиции, которые теперь находятся в Бонском госпитале (l'hôpital de Beaune) в Мюнхене и Берлине, навсегда останутся шедеврами искусства.

Между 1450-м и 1490-м годами нидерландская, или фламандская школа создала целый ряд чудесных произведений, хронологическая классификация которых очень неточна и авторы недостоверно известны. Симон Мармьон из Амьена (или, может быть, Жан Эннекар) написал около 1455 г. восхитительную Жизнь Св. Бертена (в Берлинском музее) и нарисовал чудесные миниатюры в манускрипте, поднесенном Филиппу Доброму (рис. 374). Около 1470 года зеландец *) Гуго ван-дер-Гоес написал для Фомы Портинари, агента Медичи в Брюгге, колоссальное Рождество; Портинари пожертвовал картину в флорентийский госпиталь, и итальянцы Лоренцо-ди-Креди и Гирландайо поспешили заимствовать из нее мотивы (рис. 376). Наконец, между 1468-м г. и 1489-м появляется целый ряд прекрасных произведений Мемлинга, портретов и больших религиозных композиций (рис. 375—377). Разве можно найти во всей живописи что-нибудь более очаровательное, чем Рака св. Урсулы в Брюгге? Какие портреты, за исключением ван-Эйковских, могут сравниться с портретами Мемлинга? Он был истинным Рафаэлем фламандского искусства, человеком, в котором соединились все привлекательные черты фламандского искусства, за исключением всего резкого и грубого. Рисунок его не был так выразителен, как у ван-дер-Вейдена, он не обладал пластичностью и силой реализма Яна ван-Эйка, он был скорее преемником миниатюристов, а не живописцев больших картин; но в этой группе высокоодаренных художников он был самым привлекательным и самым оригинальным.



Рис. 373.—Робер Кампен (?), называемый „мастером из Флемайля". Богоматерь с Младенцем. (Франкфуртский музей). (Клише Брукмана, Мюнхен).

У Мемлинга был преемник в самом Брюгге, Герард Давид, который процветал там между 1488-м и 1509-м годами. Шедевр его, Богоматерь среди святых, находится в Руане (рис. 378); в нем мы видим, на-ряду с намеренным возвратом к ван-Эйковским типам, все возрастающее влияние итальянцев. Правда, оно отчасти заметно также в произведениях антверпенского мастера, Квентина Матсейса (1466—1530); но в его антверпенском Снятии со Креста, брюссельской Св. Анне (рис. 380), в выражении лица Молящейся



Рис. 374.—Симон Мармьон. Заглавный лист рукописи, хранящейся в Петербургской Библиотеке. Епископ Гильом Филлатр передает рукопись Филиппу Доброму.

*) Seeland—провинция в Нидерландах. *Прим. пер.*

Богоматери в Лондоне все еще преобладают традиции ван-дер-Вейдена. Матсейс, в основе реалист, а временами даже сатирик (рис. 379), не был также чужд идеализма, но никогда не стремился подражать итальянцам.

К несчастью, слава Леонардо-да-Винчи, Рафаэля, Микель-Анджело пробудила у фламандцев чувство соперничества. Очень одаренные люди, подобные Яну Госсаерту из Мобежа (Maubeuge), Бернарду ван-Орлей, отправились в Италию и привезли оттуда стиль, который не имел ничего общего со стилем, полученным ими от своих учителей (рис. 382). Бесполезно долго останавливаться на произведениях, которые получились в результате этой помеси; в них итальянский идеализм, подражание античному миру и фламандский реализм противопоставляются друг другу, не сливаясь в единое целое; но все же этим произведениям нельзя отказать в известной привлекательности. Эти итальянизирующие художники господствуют в течение всей второй половины XVI-го века, но им, по крайней мере, нельзя отказать в одной заслуге—они подготовили путь Рубенсу. На-ряду с ними и как бы противодействуя им, другая часть фламандцев пошла по совершенно противоположному пути; их больше привлекали забавные стороны жизни и сатира; они изображали народ и писали свои картины для народа; эти реалисты, проникнутые вдохновением и обладавшие вкусом, как Иеронимус ван-Бош (рис. 381), Брюгель старший, проложили путь небольшим голландским мастерам XVII-го века, которые подняли жанровую живопись до высоты истинного искусства.



Рис. 375.—Г. Мемлинг. Прибытие св. Урсулы в Кёльн. Рака св. Урсулы в госпитале в Брюгге.

Это стремление внести поэзию в реальный мир, а не реализировать условный идеал, мы видим на протяжении всей истории фламандского искусства. Художники были вынуждены писать святых, Богоматерь, ангелов и мучеников, потому что получали заказы на такие картины; но как ясно чувствуется, даже у Мемлинга, что они предпочли бы писать что-нибудь другое! Их всего более интересуют изображения жертвователей, красивые материи, уходящая даль пейзажа и они изучают и передают все это с большой любовью. Все величие их проявляется наиболее ярко в то время, когда они уклоняются от возложенной на них задачи. В этом отношении лишь один из них составляет исключение,— именно ван-дер Вейден; но мы знаем, что он ездил в Рим и жил некоторое время в



Рис. 376.—Гуго ван-дер-Гоес. Рождество. (Музей Уффици, Флоренция). (Клише Алинари).

Ферраре. Этот уроженец Турнэ был единственным мистиком среди всех художников, писавших картины религиозного содержания.



Рис. 377.—Г. Мемлинг. Портрет Мартина ван Невенговен. Госпиталь св Иоанна в Брюгге.

Французская ветвь фламандского искусства XV-го века представляет собою то же зрелище, с тем лишь исключением, что натуралистические тенденции в самом начале смягчаются истинно французской склонностью к умеренности и изяществу *). В конце XIV-го века Париж был главным художественным центром. Около 1410 г. бедствия монархии рассеяли художников в Бургундию, Турень (департамент Индры и Луары) и Прованс. Папство, переселившееся в Авиньон с 1309 года, создало в нем очаг итальянского искусства, вокруг которого образовалась местная школа; ее шедевром является огромная картина Pieta Вильнева (Villeneuve, 1470; в Лувре). При дворе короля Рене Анжуйского (1417, 1480), который поселился в Провансе после потери Неаполя и Сицилии, работал Фроман из Авиньона, автор картины Неопалимая купина в соборе в Э (рис. 383). В эпоху Карла VII и Людовика XI во Франции жил большой художник Жан Фуке (1415—1485); он был в Италии около 1445 г., затем в Туре; в Берлине и Париже находятся его прекрасные портреты, в Шантильи—целая серия из 40 миниатюр, нарисованных около 1455 г. для часослова (livre d'heures) Этьена Шевалье (рис. 384). Декоративные элементы в этих маленьких картинках отчасти итальянского происхождения, но проникнуты чисто французским чувством,—нечто вроде смягченного ван-Эйка. Краски нежны, но лишены блеска, а очень часто и гармонии. Школа в Бурбоннэ (ныне департамент Алье и Шер), которую только теперь начинают изучать, образовалась под влиянием туреньской и прованской школ. В большой картине в Муленском соборе (Moulins), приписываемой иногда Жану Перреаль, художнику Карла VIII, обнаруживается на-ряду с итальянским влиянием чисто местная склонность к несколько шаловливой грациозности, бледным и нежным краскам (рис. 385). Тот же художник создал еще более значительное произведение, Рождество в Оттёнском аббатстве, в окружающей обстановке которого чувствуется подражание ван-дер-Гоесу (ср. рис. 376).



Рис. 378.—Герард Давид. Мадонна, окруженная святыми. (Руанский музей). (Клише Petiton'а, Руан).

Жан и Франсуа Клуе, голландцы по происхождению, написали в царствования, начиная с Франциска I и кончая Генрихом III, очень много портретов масляными

*) То, что Куражо назвал „la détente du style français“.



Рис. 379.—Кв. Матсейс. Меняла и его жена. (Луврский музей).



Рис. 380.—Кв. Матсейс. Богоматерь и св. Анна. (Брюссельский музей). (Клише Hanfstaengl'я, Мюнхен).



Рис. 381.—Жером Бош. Жонглер. (Муниц. музей Saint Germain en Laye). (Клише Lévy et fils, Париж).



Рис. 382.—Жан Госсаерт, называемый Мобежским. Мадонна с младенцем (Берлинский музей) (Клише Hanfstaengl'я Мюнхен).

красками и карандашом; в легкости, уверенности и точности линий, пренебрежении к ненужным деталям уже можно предвидеть черты классического духа, расцвет которого наступил во Франции в XVII-м веке (рис. 386). Эти прекрасные портреты, написанные так свободно и просто, но в то же время с тонкой психологией, как будто сделаны из ничего подобно трагедиям Расина. Если призванные во Францию итальянцы Россо и Приматиче (1531, 1532) и привили французским художникам недостатки Микель-Анджеловской школы, однако подражатели их, образовавшие школу в Фонтенбло, всегда оставались более французами, чем итальянцами. Доказательство этого мы можем видеть в картинах этой школы, хорошо представленной в Лувре и Руане (рис. 387). Искусство это говорит на итальянском языке, но с сильным французским акцентом.



Рис. 383.—Никола Фроман из Авиньона. Неопалимая купина. Собор в Э.

В области скульптуры итальянское влияние проникло сначала в орнамент, затем захватило барельеф и статуи; но и здесь до конца XVI-го века заметно преобладание французского элемента у Мишеля Коломба, умершего в 1512 г., у Жермена Пилона и Бартелеми Приера, современников Екатерины Медичи и Генриха IV (рис. 388, 389). Наиболее подчинен был итальянскому влиянию Жан Гужон, быть может, самый даровитый из этих художников; его Нимфы фонтана des innocents в Париже (1550) и дверь в Лувре, сохранившая его подпись, относятся к самым чарующим созданиям французско-итальянского Возрождения (рис. 390). Скульптура эта носит декоративный характер; но в портретах, в особенности, коленопреклоненных усопших, продолжаются традиции средневековых мастеров. Французское искусство не подчинилось окончательно итальянскому влиянию даже при Людовике XVI; национальное чувство оказывает сопротивление чужеземному влиянию на протяжении всего XVII-го века и способствует созданию истинно французской школы XVIII-го века.



Рис. 384.—Ж. Фуке. Поклонение волхвов. (Миниатюра в Музее Condé à Chantilly). (Клише Braun, Clément et C-ie).

В начале XVI-го века образовалась в живописи голландская школа со своими характерными особенностями. Центром ее сделался Лейден, где работал Корнелиус Энгельбрехтсен († 1533), учитель Луки Лейденского (1494—1533). Сохранилось очень мало картин Луки; самая значительная из них, Страшный Суд, находится в Лейденском музее; но он оставил около двухсот гравюр, которые смело могут выдержать сравнение с гравюрами Дюрера (рис. 392). Его любовь к сельским и комическим сценам, смелость и легкость его резца

предвещают в Голландии развитие интимного жанра. Умерший 39 лет, Лука Лейденский был художником широкого размаха. Яков Корнелиссен (или Cornelisz) в Амстердаме, Ян ван-Скорель в Утрехте были также искусными художниками и мало подвергались влиянию Италии, часто гибельному для северных людей. Голландия, приняв Реформацию и порвав с Римом, до некоторой степени сохранила оригинальность в искусстве еще до завоевания независимости. Правда, она была завоевана ценою жестоких жертв; но Голландия получила награду в XVII-м веке, когда подарила мир титаном искусства, Рембрандтом, соединявшим в себе чисто национальные и вместе с тем общечеловеческие черты.

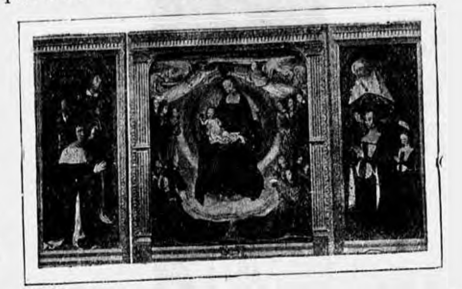


Рис. 385. Французский мастер, м. б.. Жан Перреаль. Триптих, пожертвованный Петром II Бургундским и Анной. Собор в Мулене (Moulins). (Клише Neurdein'a).



Рис. 386.—Ф. Клуе. Портрет Генриха II. Луврский музей)



Рис. 387.—Школа Фонтенбло. Диана и Нимфы. (Руанский музей). Клише Petiton'a, Руан).



Рис. 388.—Мишель Коломб. Главная добродетель *). Угловая фигура на гробнице Франциска II Бретанского. (Собор в Нанте).

*) Это—Воздержание; аттрибутами ее были ярмо и часы.



Рис. 389.—Жермен Пилон. Три Грации. (Луврский музей).



Рис. 390.—Ж. Гужон. Рельеф на фонтане des Innocents в Париже. (Клише Жиродона).



Рис. 391.—Ж. Гужон. Диана. (Луврский музей).



Рис. 392.—Лука Лейденский. Искушение св. Антония (гравюра). Woermann, Malerei, т. II, изд. Seemann'a).

БИБЛИОГРАФИЯ. — L. Courajod, Leçons professées à l'Ecole du Louvre,
II, Paris 1901 (происхождение Возрождения, искусство бургундское, влияние северного
искусства на Италию); L. Courajod et F. Marcou, Le Musée de Sculpture comparée
du Trokadéro, Paris 1892; L. Gonse, La sculpture française depuis le XIV,
siècle, Paris 1895.

Crowe et Cavalcaselle, Les anciens peintres flamands, французский перевод,
2 тома, Bruxelles 1862—1863 (немецкий перев. A. Springer, Leipzig 1875); A. Michiels,
Histoire de la peinture flamande, 10 томов, Paris 1865—1874; L'Art flamand
dans l'Est et le Midi de la France, Paris 1877; A. J. Wauters, La peinture
flamande, Paris 1882; A von Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon,
Wien 1906—8; C Dehaisnes, L'Art chrétien en Flandre, Douai 1800; Histoire de
l'Art dans la Flandre avant le XV-e siècle, 2 т., Lille 1886; A. Darcel, L'Art dans
la Flandre avant le XV-e siècle (Gazette, 1887, I, стр. 158); E. Müntz, Les in-
fluences classiques dans les Flandres, (там же, 1898, I, стр. 289, 472); M.
Friedlaender, Meisterwerke der Niederländischen Malerei, München 1903; J.
Weale, The early painters of the Netherlands (Burlington Magazine,
1903, I, стр. 41); T. Gavaert, La Renaissance Septentrionale, Bruxelles 1905;
H. Hymans, L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges, Paris 1902; ef.
Revue archéol., 1903, I. стр. 76 *); G. Hulin, Catalogue critique de l'Exposi-
tion de Bruges, Bruges 1902 (ef. Revue Archéol. 1903; I, стр. 110, 1903, II, стр. 319); E.
Male, L'Art religieux de la fin du Moyen Age (влияние средневековых „мисте-
рий"), Paris 1908.

P. Durrieu, L'Exposition des Primitifs français (Revue de l'Art, 1904, I,
стр. 82); Bouchot, о том же, Paris 1905 (с 100 рисунками); R. Fry, о том же (Burlington
Mag., 1904, I, стр. 279); Bouchot, Delisle etc., Exposition des Primitifs français
au Louvre, Paris 1904; R. de Lasteyrie, Les Miniatures d'André Beauneveu et
Jacquemart de Hesdin (Mon. Piot., т. III, стр. 71); Delisle, Les Heures du Duc de
Berry (Gazette, 1884, I, стр. 401); A. de Champeaux-P. Gauchery, Les Arts à la cour
du Duc de Berry, Paris 1894 (ef. B. Prost, Gazette, 1895, II, стр. 254 по произведе-
ниям этой школы; H. Bouchot—S. Reinach, ibid., 1904, I, стр. 1 и 55); P. Durrieu, Les très
riches Heures du Duc de Berry, Paris 1904; Les belles Heures d'Ailly
(Gazette, 1906, I, стр. 265); A. de Champeaux, Le Duc de Berry et l'Art italien
(Gazette. 1888, II, стр. 409); L'ancienne Ecole de peinture de la Bourgogne
(ibid., 1898, I, стр. 36); A. Perrault-Dabot, L'Art en Bourgogne, Paris 1894 (ср. Leprieur,
Repertorium. 1895, стр. 383); A. Kleinclausz, Claus Sluter (Gazette, 1903, I, стр.
121 и Paris 1905); L'Art funéraire de la Bourgogne (ibid, 1901, II, стр. 441; 1905, II,
стр. 26).

J. Helbig, La sculpture au pays de Liège, Liège 1890; La peinture au
pays de Liège, Liége 1903; F. G. Cremer, Studien zur Geschichte der Oelfar-
bentechnik, Düsseldorf 1895; P. Durrieu, Les Débuts des Van Eyck (Gazette,
1903, I, стр. 1; Туринский Часослов); L. Kaemmerer, Hubert und Jan Van Eyck,
Bielefeld 1898; W. H. Weale, Hubert and John Van Eyck, London 1907; M. Dvorak,
Das Rätsel der Kunst der Van Eyck, Wien 1904; H Hymans, Les Van Eyck,
Paris 1907; W. Bode, Le Retable de l'Agneau (Gazette, 1897, I, стр. 217, ср. J. Six,
ibid., 1904, I, стр. 177).

J. A. Wauters, Rogier van der Weyden, Bruxelles 1856; L. Maeerlinck, Rogier
sculpteur (Gazette, 1901, II, стр. 265); M. Friedlaender, Bildniss des Meisters
von Flemalle (Jahrbücher Берлинских музеев, 1902, стр. 17); H. von Tschudi, Der Meister
von Flemalle (ibid., 1898, стр. 8); G. Hulin, Daret et Campin (Buri Mag., июль,
1909, стр. 202); A. Wauters, Hugo Van der Goes, Bruxelles 1872; E. Michel, Le Triptyque
d'Hugo Van der Goes (Gazette, 1896, I, стр. 361); W. Bode, Die Anbetung der
Hirten von H. Van der Goes (Jahrbücher Берлинских музеев, 1903, стр. 99);
C. Dahaisnes, Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon

*) В предыдущей лекции я сделал довольно много заимствований из этих статей.

Marmion, Lille 1892 (ср. об Эннекаре Durrieu, Rev. arch., 1909, II, стр. 287); A. Goffin, Thierry Bouts, Bruxelles' 1908; L. Kaemmerer, Memling, Bielefeld 1889; W. H. Weale, Hans Memling, London 1901 (то же по-франц., Bruges 1903); K. Voll, Memling, Stuttgart 1909 (все произвед. в фотогр.); G. Servières, Le Polyptyque de Memling à Laubeck (Gazette, 1902, I, стр. 119); E. de Bodenhausen, G. David, München 1905; M. Friedlaender, Geertgen tot S. Jans (Jahrbücher Берлинских музеев, 1903, стр. 63); C. Benoit, La Ressurection de Lazare par Gérard de Harlem (Monum. Piot., т. IX, стр. 73); J. de Busschère. Q. Metsys, Bruxelles 1908; C. Benoit, Jean Mostaert (ibid, 1899, I, стр. 256); M. Gossart, Jean Gossart, Lille 1903; J. Bosch, Lille 1907; A. Wauters, Bernard van Orley, Paris 1893; H. Dollmayr, Hieronymus Bosch (Jahrbücher Венских музеев, 1898, стр. 284); L. Maeterlinck, Une Oeuvre inconnue de Jérôme Bosch (Gazette, 1900, I, стр. 68); H. Hymans, Breughel le Vieux (ibid., 1890, I, стр. 361); Bastelaer et de Loo, P. Brueghel, Bruxelles 1906.

G. F. Warner, Illuminated Manuscripts in the British Museum, London 1899 и сл. (факсимиле в красках); R. Beer, Die Miniaturenausstellung in Wien (Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1902, стр. 285); H. Martin, Les Miniaturistes français, Paris 1906; P. Durrieu, Un grand Enlumineur parisien du XV-e siècle, Jacques de Besançon, Paris 1892; S. Reinach, Un Manuscrit de Philippe le Bon à Saint-Petersbourg (Gazette, 1903, I, стр. 265); ср. Monuments Piot, т. XI); P. Durrieu, Histoire du bon roi Alexandre (Revue de l'Art, 1903, т. I, стр. 49; миниатюры Ph. de Mazerolles); Aug. Schestag, Die Chronik von Jerusalem (Jestrée, Jahrbücher Вены, 1899, стр. 195; манускрипт Филиппа Доброго); J. Destrée, Les Heures de N. D. dites de Hennessy, Bruxelles 1896; P. Durrieu, A. Bening et les Peintres du bréviaire Grimani (Gazette, 1891, I, стр. 533); G. Pawlowski, Le Livre d'Heures d'Alex. Borgia (ibid., 1891, I, стр. 511); L. Kaemmerer, Ahnenreihen aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshauses (фламандские миниатюры в Британском музее), Stuttgart 1903 (ср. Weale, Burlington Magazine, 1903, II, стр. 321).

H. Curmer, Les Evangiles, Paris 1864 (хромолит. по миниатюрам XV в.); Oeuvre de Jean Fouquet, Paris 1865 (хромолит.); H. Bouchot, Fouquet (Gazette, 1890, II, стр. 273); P. Leprieur, Jean Fouquet (Revue de l'Art, 1897, I, p. 25); G. Lafenestre, Fouquet (Revue des deux Mondes, 15 янв. 1902); M. Friedlaender, Die Votiftafel des Etienne Chevalier von Fouquet (Jahrbücher Берлинских музеев, 1897, стр. 206); F. Gruyer, Etienne Chevalier et saint Etienne par Fouquet (Gazette, 1896, I, стр. 89); Les Quarante Fouquet (de Chantilly), Paris 1900; E. Michel, Les Miniatures de Fouquet à Chantilly (Gazette, 1897, I, стр. 214); P. Durrieu, Miniatures inédites de Fouquet (Mém. de la Soc. des Antiquaires, 1900, т. LXI, стр. 105); P. Durrieu et J. J. Marquet de Vasselot, Les Manuscrits à miniatures; des Hèroïdes d'Ovide L'Artiste май—июнь 1894; продолжение школы Фуке в Type); Dorez, Les manuscrits de Holkham Hall, Paris 1908.

L. de Laborde, La Renaissance à la Cour de France, 2 т., Paris 1850, 1855 E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII, Paris 1885; H. Lemonnier, Les guerres d'Italie (т. V Histoire de France, изд. Лависсом), Paris 1902; L. Dimier, French painting in the XVI Century, London, 1904; P. Mantz, La Peinture française du IX-e au XVI-e siècle, Paris 1898; C. Benoit, La Peinture française de la fin du XV-e siècle (Gazette, 1901, II, стр. 89, 318; 1922, I, стр. 65); G. Lafenestre, La Peinture française du XV-e siècle (ibid, 1900, II, стр. 377, и 1904, I, стр. 353); P. Gélis-Didot, La Peinture decorative en France du XI-e au XVI-e siècle, 2 т., Paris 1891; H. Laffillée, La Peinture murale en France avant la Renaissance, Paris 1904; M. Poëte, Les Primitifs parisiens, Paris 1904; J. Déchelette et E. Brassart, Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez, Montbrison 1900; L. de Farcy, Tapisseries de l'Eglise cathédrale d'Angers, Angers 1896 (извл. из Revue de l'Anjou).

G. Lafenestre, Nicolas Froment (Revue de l'Art, 1897, II, стр. 305); L. Dehaisnes, La Vie et l'Oeuvre de Jean Bellegambe, Lille 1890 (ср. Gazette, 1890, стр. 514); R. Maulde de la Clavière, Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles

VIII, Paris 1896; E. Male, Jean Bourdichon (Gazette, 1902, I, стр. 185 и 1904, II, стр 441); H. J. Hermann, Ein unbekanntes Gebetbuch von Jean Bourdichon (Beitrage zur Kunstgeschichte Wickhoff gewidmet, Wien 1903, стр. 46); H. Havard, La Peinture hollandaise, Paris 1882; F. Dülberg, Die Leidener Malerschule, Berlin 1899 (ср. Repertorium, 1899, стр. 328); Th. Volbehr, Lucas von Leyden, Hambourg 1888.

E Dimier, La Primatice, Paris 1902; E. Müntz, L'Ecole de Fontainebleau (Gazette, 1902, II, стр. 152); H. Bouchot, Le Portrait en France au XVI-e siècle (Gazette, 1887, II, стр. 108); Les Clouet et Corneille de Lyon, Paris 1892; F. Wickhoff, Die Bilder weiblicher Halbfiguren (Jahrbücher Венских музеев, 1901; ср. Chronique des Arts, 1902, стр. 240); Moreau Nélaton, Les Clouet, Paris 1908.

St. Lami, Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole française jusqu'à Louis XIV, Paris 1898; M. de Vesselot, Antoine le Moiturier (Monuments Piot, т. III, стр. 247); R. Roechlin et M. de Vasselot, La Sculpture à Troyes et dans la Champagne meridionale au XVI-e siècle, Paris 1901 (ср. Gazette, 1901, I, стр. 260); E. Thiollier, Sculptures foréziennes de la Renaissance (ibid., I, стр. 496); P. Vitry, Michel Colombe et la Sculpture française de son temps, Paris 1901 (ср. Dehio, Repertorium, 1903, стр. 247); Lefèvre-Pontalis, Bull. monumental, 1902, стр. 111); L. Palustre, Germain Pilon (Gazette, 1894, I, стр. 1); P. Vitry, Jean Goujon, Paris 1908.

L. Bourdery et E. Lechenaud, Léonard Limosin, Paris 1897; Edm. Bonnaffé, Les Faïences de Saint-Porchaire (Gazette, 1895, I, стр. 277); P. Burty, Bernard de Palissy, Paris 1886; C. Dupuy, Bernard de Palissy, Poitiers 1902; H. Havard, Histoire de l'Orfèvrerie française, Paris 1896; E. Molinier, L'Orfèvrerie religieuse du V-e à la fin du XV-e siècle, Paris, s. d.; N. Dawson, Goldsmiths and Silversmiths, London 1907; J. Guiffrey, La Tapisserie, son histoire depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours, Tours 1886; E. Garnier, Histoire de la Verrerie et de l'Emaillerie, Tours 1886.

ДВАДЦАТАЯ ЛЕКЦИЯ.

НЕМЕЦКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ.

Итальянское искусство грезило о красоте и осуществило свою мечту. Фламандское искусство было проникнуто чувством правды и почти возвысилось до природы. Искусство немецкое редко достигало красоты и правды; но оно умело передавать с искренностью, доходящей временами до грубости, характер немецкого народа накануне Реформации и после нее.

Первая из известных нам немецких школ процветала в Праге около 1360 г. в царствование императора Карла IV, который призвал из Италии в Богемию моденского художника Томмазо. Немного позже, в 1380 г., мы встречаем в Кёльне мастера Вильгельма, которого очень хвалили хроники того времени. После Вильгельма там появляется Стефан Лохнер, уроженец окрестностей Констанца; он окончил около 1435 г., еще при жизни Яна ван-Эйка, самое значительное из произведений немецкой живописи, знаменитую картину Кёльнского Собора, изображающую Поклонение волхвов (рис. 393). Лохнера называли немецким Фра Анджелико; его живопись сентиментальна, набожна, радостна; лица, которые он изображает, представляют собою толстощеких, румяных детей, благоразумных и аккуратно посещающих церковь. В 1435 г. ван-Эйки уже были знамениты, но в образе Кёльнского Собора не заметно и тени их влияния; искусство Лохнера находится в зависимости от иллюстрированных манускриптов, вероятно, принадлежащих художникам, работавшим около XIV-го века во Фландрии, Бургундии и Париже.

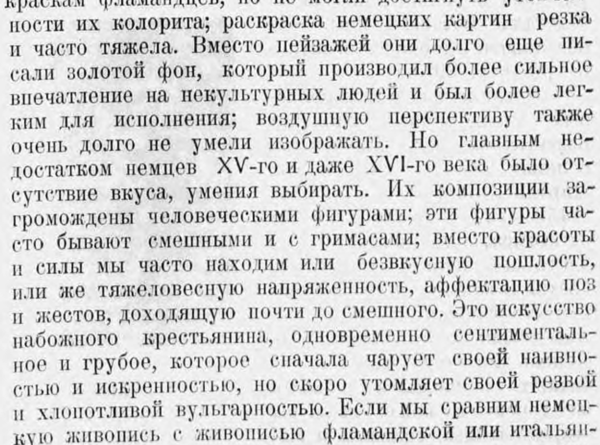


Рис. 393.—Стефан Лохнер. Поклонение волхвов. Кёльнский Собор. (Woermann, Malerei, т. II, изд. Seemann).

Новое течение, реалистическое, проявляется около 1460 года в целой серии кёльнских картин. Один из учеников Боутса основал там мастерскую, которая

очень процветала. С этих пор Кёльнская школа, которая продолжала существовать до середины XVI-го века, представляет собою лишь рейнскую ветвь фламандского искусства. Наиболее подражали там двум мастерам, Боутсу и ван-дер-Вейдену. Ван-дер-Вейденом и Шонгауэром вдохновлялся большой художник, имя которого еще неизвестно, написавший великолепную кёльнскую картину, теперь находящуюся в Лувре, Снятие с Креста; этого художника называют по одной из его картин, сохранившихся в Лувре, Мастером алтаря Св. Варфоломея (рис. 394). Вообще, в этой школе, богатой произведениями, сохранилось очень мало имен: называют Мастера Страстей Ливерсберга (прежнего владельца целого ряда картин), Мастера Жизни и Успения Богоматери, Святого Семейства (heilige Sippe) и т. д.



Рис. 394.—Кельнская школа (художник, называемый „мастером" алтаря св. Варфоломея). Св. Колсмба и св. Андрей. (Музей в Майнце).

Не только в Кёльне, но и во всей Германии живопись находилась под влиянием искусства Фландрии. Но политические и социальные условия Германии неблагоприятствовали развитию столь хрупкого искусства. В Германии не было, как во Фландрии и Италии, богатых меценатов; страна была отсталой, нравы грубыми. Многочисленные мелкие светские и духовные князья заказывали картины и требовали немедленного исполнения заказов; художники с помощью своих учеников работали слишком много и слишком скоро. Они подражали ярким краскам фламандцев, но не могли достигнуть утонченности их колорита; раскраска немецких картин резка и часто тяжела. Вместо пейзажей они долго еще писали золотой фон, который производил более сильное впечатление на некультурных людей и был более легким для исполнения; воздушную перспективу также очень долго не умели изображать. Но главным недостатком немцев XV-го и даже XVI-го века было отсутствие вкуса, умения выбирать. Их композиции загромождены человеческими фигурами; эти фигуры часто бывают смешными и с гримасами; вместо красоты и силы мы часто находим или безвкусную пошлость, или же тяжеловесную напряженность, аффектацию поз и жестов, доходящую почти до смешного. Это искусство набожного крестьянина, одновременно сентиментальное и грубое, которое сначала чарует своей наивностью и искренностью, но скоро утомляет своей резвой и хлопотливой вульгарностью. Если мы сравним немецкую живопись с живописью фламандской или итальянской той же эпохи, то она покажется нам произведением крестьянина, поставленным рядом с созданием утонченного и образованного человека. Но крестья-



Рис. 395.—Фейт Штосс. Благовещенье в венке из роз. Церковь св. Лаврентия в Нюренберге.

нин этот—честный человек, который старается сделать все, что может; одним из достоинств этой живописи является ее честная искренность.

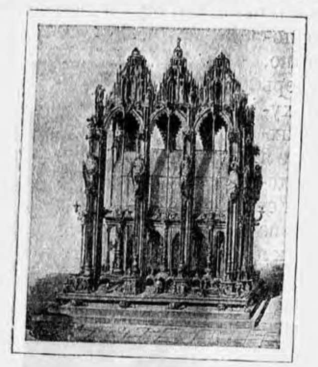


Рис. 396.—Пьер Фишер. Гробница св. Себальда. Церковь св. Себальда в Нюренберге. (Любке, Plastik, изд. Seemann).

Главной отраслью немецкого искусства была деревянная скульптура; представителями ее служат шваб Йёрг Сирлин из Ульма и галициец Фейт Штосс († 1491 г. и 1533 г.; рис. 395). В Нюренберге, где работал Штосс, процветал скульптор, делавший изваяния из камня, Адам Крафт († 1508). Эти художники со здоровой силой продолжали традиции церковных мастеров XIV-го века. Они больше оказывали влияние на искусство своего времени, чем сами находились под этим влиянием. Благодаря им в Германии долго не выводился обычай изображать ломаные драпировки с глубокими и чрезмерно частыми складками, угловатый стиль, склонность к загромождению в композиции. Но типы стариков, созданных Крафтом, и типы женщин, созданных Штоссом в области скульптуры, принадлежат к числу самых выразительных, а их загроможденные композиции проникнуты таким чувством набожности, что рядом с ними религиозные картины итальянцев кажутся почти фривольными и светскими.

К Нюренбергской школе принадлежала также семья Фишеров, скульпторов, избравших бронзу материалом для своих статуй; лучший из них, Петер Фишер, умерший в 1529 г., передавал в металле мотивы и типы, преобладавшие в деревянной скульптуре (рис. 396).

После кёльнских живописных школ, первой начинает развиваться швабская школа, великим мастером которой был Мартин Шонгауэр из Кольмара (1450—1491). Мартин зависит от Рогира, но в нем чувствуется чисто немецкая сентиментальность. Подобно многим немецким художникам, которые должны были делать образа не только для богатых, но и для бедных, он сделался гравером по дереву и коже; гравюры эти, сделанные сильным и выразительным резцом, стоят выше его картин, из которых лучшей считается кольмарская Богоматерь с розами (рис. 397). С Шонгауэром тесно связан



Рис. 397.—М. Шонгауер. Богоматерь с Младенцем у куста роз. (Кольмарский собор).



Рис. 398.—Альбрехт Дюрер. Портрет художника. (Мюнхенский музей). (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене).

Цейтблом из Ульма, умерший в 1517-м году, художник глубоко религиозный и чарующий, несмотря на все свои недостатки.

На-ряду с кольмарской и ульмской процветала аугсбургская школа. Лучшим художником ее был ученик Шонгауэра, Буркмайр, который в 1508-м году ездил в Венецию, а затем поселился в Аугсбурге, где хранятся почти все его произведения. Другим аугсбургским художником, с могучей и часто вульгарной искренностью, был отец великого Гольбейна—Гольбейн Старший, который в своих последних произведениях, видимо, разрывает связь с готическим стилем и готовит освобождение искусства, плодами которого воспользуется его знаменитый сын.



Рис. 399.—Альбрехт Дюрер. Портрет Освальда Крелля. (Мюнхенский музей).

Нюренберг, населенный богатой буржуазией, сделался около 1500 года немецкой Флоренцией, но Флоренцией суровой, которая больше заботилась о выразительности, чем о красоте. В ней были созданы шедевры скульптуры из дерева. Самым известным художником был Михаил Вольгемут, родившийся в 1434-м году, очень плодовитый, но посредственный и обязанный своей известностью тому обстоятельству, что он был учителем Дюрера.

В первой половине XVI-го века в Германии появились два гениальных художника и один богато одаренный, именно Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн и Лука Кранах.



Рис. 400.—Альбрехт Дюрер. Портрет Жерома Гольцшухера. (Берлинский музей). (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене).

Дюрер (1471—1528) был столько же мыслителем, сколько и художником, и в этом отношении заслуживает в истории искусства места на-ряду с Леонардо-да Винчи и Микель-Анджело (рис. 398). Итальянцы утверждали, что, если бы он мог жить в Риме или во Флоренции, он был бы их величайшим художником. Он родился в Нюренберге и вначале изучил золотых дел мастерство, которым занимался его отец, и в 1486-м г. поступил в мастерскую Вольгемута. В 1490-м году он побывал в Кольмаре, Базеле, Венеции, где на него оказали большое влияние Мантенья и Беллини. В 1497-м году он основал мастерскую в Нюренберге и усвоил свою знаменитую монограмму, букву Д под буквой А. В это время он писал великолепные портреты, как, напр., портрет Освальда Крелля в Мюнхене (рис. 399). В 1505-м году он снова едет в Венецию и возвращается в Нюренберг лишь в 1507-м году. С этого времени начинается его великая и плодотворная деятельность, не только художественная, но также литературная и научная, так как Нюренберг сделался центром гуманизма, а Дюрер был другом и художником

гуманистов. В 1521-м году он побывал в Нидерландах и был принят там с большими почестями; по возвращении своем из этого последнего путешествия он написал свои шедевры, несомненно, под влиянием ван-Эйков, портрет Гольцшухера в Берлине (рис. 400) и Четырех Евангелистов в Мюнхене (рис. 401). Вторая из этих двух картин представляет собою самое величественное произведение немецкой школы (создавшее сверхчеловеческие типы, высшее проявление простоты и величия *); оно обнаруживает в этом призыве к евангелистам с целью вернуть христианство на прежний путь, симпатии художника к Реформации.



Рис. 401.—А. Дюрер. Четыре Евангелиста. (Мюнхенский музей).

Архитектура немецких церквей не допускала стенной живописи; Дюрер никогда не писал фресок. Он оставил нам около сорока станковых картин и портретов; самой лучшей из них является Поклонение волхвов во Флоренции (рис. 402), энергичное и глубоко задуманное произведение, но исполненное с чисто германским пренебрежением к изяществу. Когда Дюрер старался, по примеру итальянских мастеров, подражать античным образцам, он создавал почти смешные вещи; такова, напр., Лукреция в Мюнхене. Вообще, немцы еще менее фламандцев были способны рисовать нагое тело; они или впадали в грубый реализм, или искажали заимствованные типы угловатым и сухим исполнением. Но в гравюрах Дюрер превосходит итальянцев и стоит наравне с самыми великими гениями всех времен. Произведения, подобные Св. Георгию (рис. 403), Св. Иерониму в келье, Рыцарю и Смерти, обнаруживают глубину мысли, сдержанный лиризм и в то же время понимание формы, на которое были способны лишь Леонардо и Микель-Анджело. В эпоху безраздельного господства классицизма, Гете справедливо писал: „Когда глубоко изучаешь Дюрера, то убеждаешься, что в правдивости, возвышенности и даже изяществе равными ему могут считаться лишь самые первые из итальянцев“.



Рис. 402.—А. Дюрер. Поклонение волхвов. (Музей Уффици во Флоренции).

Из учеников Дюрера, которые работали в Нюренберге и Ратисбонне, только двое обнаружили большой талант: Ганс фон-Кульмбах (рис. 404) и Альбрехт Альтдорфер (рис. 405).

Гольбейн (1497—1543), второй из великих мастеров немецкого Возрождения, был сыном аугсбургского художника, о котором мы уже упоминали выше. Подобно Дюреру, он путешествовал очень много, даже больше него; в 1515-м году

*) Maurice Hamel, Gazette des Beaux-Arts, 1903, стр. 62.

он был в Базеле, затем в Англии в царствование Генриха VIII, где он писал короля, его семью, его министров и нескольких лиц английской аристократии. Гольбейн не имеет ничего общего с Дюрером. Он является единственным из немецких художников, на которого имел влияние идеализм. В его манере нет ничего готического; он чужд набожности и аскетизма; германская основа его характера и образования смягчается изяществом и сдержанностью, которые делают его похожим не столько на итальянца, сколько на француза. Из больших его картин одна только представляет собою шедевр: именно дармштадтская Богоматерь (рис. 406); голландская копия ее, более мягкая, но менее выразительная, находится в Дрездене. В этой картине выразительность соединена с красивой формой—явление в Германии новое. Главные композиции Гольбейна, написанные им на стенах в Базеле, известны нам только по эскизам и частичным копиям; основой его славы, по современным воззрениям, служат его портреты и гравюры. В Лувре находится, быть может, самый прекрасный из его портретов, именно, портрет Эразма (рис. 407), равный Дюреровским по уверенности рисунка, но превосходящий их свободою кисти. Следовало бы перечислить их все, но мы ограничимся здесь портретами Амербаха, жены и детей художника в Базельском музее, купца Георга Гисце (Gisze) в Берлине. В гравюрах его нет глубины Дюрера, но они чаруют остроумием и интересным замыслом. Влияние Гольбейна распространилось в Голландии и Франции; один из его подражателей в Аугсбурге, Амбергер, сделался сильным и глубоким портретистом (рис. 411).



Рис. 403.—А. Дюрер. Святой Георгий, гравюра. (Gazette de Beaux-Arts).

Лука Кранах (1472—1553), основатель саксонской школы, совсем не был похож на своих предшественников. Хотя он и был близким другом курфюрста герцога Саксонского, Лютера и Меланхтона и писал их портреты, но в нем нет ни глубины мысли, ни утонченности. Сущность его таланта—немецкая простоватость, отполированная литературой и мифологией, стремящаяся к изяществу, но наподобие крестьянина-parvenu. Познания его, обнаруживающиеся в его портретах, довольно не глубоки, тем более, что он писал очень много и подписывал своей монограммой (драконом) большое количество картин, исполненных его помощниками. Тип его женщин очень своеобразен, с громадным лбом и косыми глазами китаянки. В противоположность Дюреру и Гольбейну, он очень охотно изображает нагое тело, не только Адама и Еву, которых писали все художники, но



Рис. 404.— Г. де-Кульмбах. Поклонение волхвов. (Берлинский музей) (Клише Hanfstaengl'а в Мюнхене).



Рис. 405. — А. Альтдорфер. Рождение св. Иоанна. (Музей в Аугсбурге) (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене).



Рис. 406. — Г. Гольбейн. Пресв. Дева с семейством бургомистра Якова Мейера. Замок велик го герцога в Дармштадте. (Клише Hanfstaengl'я в Мюненхе).



Рис. 407. — Ганс Гольбейн. Портрет Эразма (Луврский музей).



Рис. 408. — Л. Кранах. Милосердие (коллекция Errera в Брюсселе).

и мифологические божества (рис. 412). Нет ничего комичнее этих обнаженных фигур у Кранаха, часто принаряженных, как, напр., луврская Венера, в большую красную бархатную шляпу. В его живописи, однообразной и сухой, есть что-то деревянное, так же, как и в его рисунке; в нем еще сильнее чувствуется его национальность, благодаря тому, что его произведения наводят на мысль о родном его искусстве, скульптуре из дерева. Иногда, в особенности в изображениях ангелов, он напоминает Перуджино, картины которого он должен был знать. Кранах один из самых занимательных художников не только потому, что он старается быть забавным, но и потому, что его наивность и дурной вкус часто забавляют зрителя на его собственный счет (рис. 408, 410). Он написал несколько реалистических портретов, которые принадлежат к числу шедевров этой школы (рис. 409). Как гравер, он стоит ниже Дюрера и Гольбейна, но он более популярен и „безобиден“. Его сын, Лука младший, продолжал его искусство, можно сказать даже ремесло, и наводнил Германию наскоро написанными картинами.



Рис. 409. — Лука Кранах. Портрет старика (Брюссельский музей) (Клише Hanfstaengl'я в Мюнхене).

Эльзасская школа создала в XVI-м веке превосходного художника, Матиаса Грюневальда, предвещающего в своем кольмарском Распятии самый яркий современный реализм. Он был первым немцем, который пользовался красками не для раскрашивания картин, но как настоящий живописец. Возможно, что его учеником был Ганс Бальдунг Грин, который работал в Страсбурге и был под влиянием Дюрера; это был первый рисовальщик и хороший колорист (рис. 413). Кельнская школа все более подпадала под влияние Нидерландов и Италии. Один очень плодовитый художник, уже проникнутый итальянским влиянием, которого до 1898 года называли Мастером Успения Богоматери, по новейшим исследованиям оказался Иоосом фон-Клеве, родившимся в Антверпене и умершим в 1540-м году (рис. 414). Этот изысканный художник, работавший, вероятно, в Кельне, был учителем последнего замечательного художника в этом городе, портретиста Варфоломея Брейна (Bruyn, рис. 415). Но можно сказать, что со второй половины XVI-го века немецкое искусство умирает, подавленное, с одной стороны, подражанием итальянцам, которое создавало лишь посредственные и бесхарактерные вещи, с другой стороны, павшее жертвой религиозных войн, разоривших Германию и отодвинувших цивилизацию ее на целое столетие. Когда гроза рассеялась, страна обеднела и национальные традиции были прерваны. На-



Рис. 410. — Лука Кранах. Геркулес и Омфала. (Музей в Брунсвике). (Клише Брукмана в Мюнхене).



Рис 411. — Хр. Амбергер. Портрет мужчины. (Музей в Брунсвике) (Клише Брукма а в Мюнхене).



Рис. 412. — Лука Кранах. Суд Париса. (Музей в Карлсруэ). (Клише Брукмана).



Рис. 413. — Бальдунг Грин Рождество (Франкфуртский музей). (Клише Брукмана в Мюнхене).



Рис. 414. — Иоос фон-Клеве. Успение Богородицы. (Мюнхенский музей). (Клише Брукмана в Мюнхене).

стало безраздельное господство итальянского и французского искусства; затем настала очередь академизма, неоэллинизма, импрессионизма. И теперь еще, хотя в Германии и есть великие художники, однако она не обладает своим собственным искусством, и в ее благоговейном отношении к старым национальным мастерам как будто чувствуется сожаление и даже угрызение совести.



Рис. 415. — Б. Брейн. Человек с гвоздикою (Франкфуртский музей) (Клише Брукмана в Мюнхене).

БИБЛИОГРАФИЯ. — Сочинения Вёрмана и Мишеля. указанные в библиографии к 11 и 12 главам. — Dohme Bode, Janitschek, Lippmann и Lessing, Geschicht e der deutschen Kunst, 5 vol., Berlin 1885—1890; H Janitschek. Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890; G. Ebe, Der deutsche Cicerone, Leipzig 1901; W Lübke — M. Semrau, Die Kunst der Renaissance, Stuttgart 1903; A Lehmann Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer, Leipzig 1901.

J. von Schlosser, Tommaso von Modena (Jahrbücher Венских музеев, 1898, p 240); A Marguillier, Michel Pacher (Gazette, 1894 I, p. 327); L. Scheibler C Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lubeck 1897—1902 (атлас из 131 таблиц); E Delpy, Die Legende von der heiligen Ursuia in der Kölner Malerschule, Köln 1901.

P. Clemen, Die rheinische und die westfälische Kunst, Leipzig 1903 (скульптура); Meisterwerke westdeutscher Malerei, München 1905; F. Wanderer, Adam Krafft, Nürnberg 1896 (с таблицами); B. Daun, A. Krafft. Berlin 1897; Veit Stoss. Leipzig 1906 (cf. Michaelson, Repertorium, 1899, p 395); G. Seeger, Peter Vischer der Aeltere, Leipzig 1898; G. Headlam, Peter Vischer, Leipzig 1901; L. Réau, P. Vischer, Paris 1909; E. Tönnies, Tilman Riemenschneider, Strassburg 1900; G. Hager. Die Kunstentwicklung Altbayerns (Kongress kathol. Gelehrten, München 1901, p 143); E Müntz. Syrlin (Gazette, 1899, II, p. 369).

F. von Reber, Schwäbische Tafelmalerei im XIV und XV Jahrhundert (Sitzungsberichte der bayerischen Akademie, 1894, III, p 343); M. Bach. Schongauerstudien (Repertorium, 1895, p. 253); Bulletin de la Société Schongauer 1893—1902, 1 vol, Colmar, 1903; G. von Terey, Hans Baldung Grien, Strassburg 1898; F. von Reber, Hans Multscher von Ulm, München 1898.

M. Thausing, Dürer, 2 vol., Stuttgart 1884 (франц. перев); Ch. Ephrussi. Albrecht Dürer et ses dessins, Paris 1882; F. Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer, 4 vol., Berlin 1883—1896; v. Scherer. Dürer, Stuttgart 1904 (все рисунки и гравюры в фотографиях); M. Hamel, Dürer. Paris 1904; Derniers Travaux sur Dürer (Gazette. 1903, I, p. 59); H. Knackfuss, Dürer, 6-е изд., Bielefeld 1899; H. Woelfflin. Die Kunst A. Dürer's München 1905; L. Justi, Dürers künstlerisches Schaffen (Repertorium, 1903, p. 447); A. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891.

A. Weitmann, H. Holbein und seine Zeit, 2-е изд., Leipzig 1874.

P. Maintz, H. Holbein, Paris 1879; H. Knackfuss, Holbein der jüngere, 2-е изд., Bielefeld, 1896; H. Stein, Bibliographie de Holbein, Paris 1897; G. S Davies, H. Holbein, Leipzig 1903; A. Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Strassburg 1897; L. Dimier, Les Danses des morts dans l'Art chrétien, Paris 1903; E. Haasler, Cristoff Amberger, Koenigsberg 1894.

E. Flechsig, Cranachstudien, Leipzig 1900 (с атласом из 129 таблиц); M. Friedlaender, Die frühesten Werke Cranachs Jahrbücher Берлинских музеев, 1902, p.

228; F. Lippmann, Lucas Cranach, Nachbildung Seiner Holzschnitte und Stiche Berlin 1896; Seidlitz, L'Exposition de l'oeuvre de Cranach, à Dresde (Gazette 1899, II, p. 191); E. S. Heyck, Cranach, Bielefeld 1908; Campbell Dodgson, Bibliographie de Cranach, Paris 1900; Sturge Moore, Altdorfer, London 1900; F. Bock, Die Werke des Mathias Grünewald, Strassburg 1904 (cf. Repertorium 1907, p. 262); J. K. Huysmans, Les Grünewald de Colmar, Paris 1905; E. Firmenich-Richartz, B. Bruyn, Leipzig 1891.

ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ ЛЕКЦИЯ.

УПАДОК В ИТАЛИИ И ИСПАНСКАЯ ШКОЛА.

Слово упадок в применении к искусству не следует понимать буквально. Искусство никогда не возвращается к своей исходной точке; так, напр., Болонская школа ничего не имеет общего с джоттистами, но и отличается от них гораздо больше, чем от флорентийцев золотого века. В действительности, эволюция продолжается даже в то время, когда сами художники уверены, что они рабски подражают своим предшественникам. Но иногда случается, что произведения какой-нибудь страны или какой-нибудь эпохи, скорее вызывают наше любопытство, чем восхищение. Так было с произведениями искусств всех итальянцев, за исключением венецианцев, после смерти Микель-Анджело вплоть до нашего времени. Исключения, на которые мы впоследствии укажем, не могут нам помешать говорить об упадке или падении итальянского искусства в течение трех веков; но этот упадок не представляет собою ни движения назад, ни застоя.

Рис. 416. — Аннибал Карраччи. Нептун и Амфитрида. Дворец Фарнеза в Риме. (Woermann Malerei, т. III, изд. Seemann).

Это печальное явление было вызвано различными причинами. Некоторые полагают, что оно было следствием потери свободы Италии, сначала подавленной игом Испании, а затем Австрии; другие считают причиною Контр-Реформацию (1545), которая вызвала в религии стремление производить ослепляющее впечатление и воздействовать на чувства. Действительно, итальянское искусство XVII-го века бьет на эффект, охотно изображает восхищение и экстаз, порывы сентиментальности, физические страдания мучеников. В нем появляется много новых мотивов, как, напр., поясных изображений Христа и Богоматери с обращенным к небу горестным взором, выражением угрюмой и болезненной набожности, неизвестной XV-му веку. Вместо Венеры Тициана и Джорджоне или Граций и Галатей Рафаэля искусство до пресыщения воспроизводит тип кающейся Магдалины, о которой Морелли сказал, что она представляет собою „венецианскую Венеру в иезуитском стиле“. В ней чувствуется неприятная смесь чувственности с набожностью.

Несомненно, что так называемый „иезуитский“ стиль, особенно сильно проявившийся в архитектуре, имел, к сожалению, влияние также на живопись и скульптуру; но почему же этот стиль, который был в то же время стилем Рубенса, создал шедевры во Фландрии, а не в Италии? Здесь мы наталкиваемся на другую причину упадка искусства, именно, на вполне понятное, но парализующее силы, преклонение пред великими мастерами Возрождения. Считая, что эти мастера достигли полного совершенства, художники изучали их шедевры больше, чем природу, и в изучении этом достигли несколько механического искусства, которым они злоупотребляли. Правда, во все времена художники вдохновлялись своими учителями; но, по крайней мере, большинство их работало у этих учителей при их жизни; в конце XVI-го и XVII-го века начинают выбирать своими учителями, часто с исключительностью уже умерших мастеров: Рафаэля, Микель-Анджело, Тициана, Корреджо или же еще более древних художников, создавших античные статуи и барельефы. В Риме, в XV-м веке эти произведения искусства были относительно редки; в XVI-м веке, благодаря начавшимся в различных местах раскопкам, они стали быстро распространяться и, таким образом, появились в Риме и Флоренции первые музеи. Над итальянским искусством тяготели, таким образом, различные тиранические влияния: чужеземное иго, Контр-Реформация, гении Возрождения и античного мира. И все же искусство это было живым и создавало нечто новое; оно породило в Испании и Франции плодотворные ветви, которые процветают еще в наше время. Достаточно одного посещения Люксембургского музея, чтобы убедиться в том, что во Франции XIX-го века больше прислушивались к болонцам XVII-го, чем к грекам времен Фидия и флорентинцам времен Боттичелли.



Рис. 417. — Доминикино. Последнее причащение св. Иеронима. (Ватиканский музей). (Клише Андерсона в Риме).

После смерти Микель-Анджело (1564) начинается первый период бессвязного подражания, маньеристов (manieristes), который продолжается до конца века. Один антверпенский художник, Дионис Кальваерт (Dionys Calvaert, иначе Dionisio Fiammingo), основывает в Болонье школу, которая с этих пор, т.-е. приблизительно с 1575 года, занимает место Флоренции и Рима и становится самым деятельным центром итальянского искусства. В том же городе родившийся в Болонье в 1515 году Лодовико Карраччи основал вместе со своими двоюродными братьями Агостино и Аннибалом



Рис. 418. — Гвидо Рени. Иисус в терновом венце. (Болонский музей.) (Клише Brogi во Флоренции).

академию, названную Academia degli incamminati *), которая сделалась соперницей мастерской Кальваерта и школой искусства XVII-го века. Вместо подражания Микель-Анджело и Корреджо, Карраччи учил эклектизму; от каждой школы и каждого художника следовало брать все, что у него было лучшего и, благодаря совмещению всех достоинств их, стать выше этих мастеров. Но практика Карраччи была лучше их теории. Фрески, которыми Аннибал Карраччи украшал в течение восьми лет Фарнезский дворец в Риме, обнаруживают несомненное изящество и остроумие замысла (рис. 416). В этой школе преобладало влияние Рафаэля и Микель-Анджело в рисунке и композиции, а в колорите—влияние Тициана и Корреджо; художники, в которых черты несходства не так ярки, и допускают одновременное подражание.



Рис. 419. — Гвидо Рени. Утро. Дворец Роспильози в Риме.

Школа Карраччи создала нескольких художников, некогда знаменитых, но теперь слишком обесцененных: Альбани (1578—1660), которого называли Анакреоном в живописи; Доминикино (1581—1641), которого сравнивали с Рафаэлем; Гвидо Рени (1575—1642), плодовитого и остроумного декоратора. Эти художники, к которым надо также присоединить Гверчино (1591—1666), тоже бывшего под влиянием братьев Карраччи, являются главными представителями болонской школы; картины ее находятся во всех городах Италии и во всех европейских музеях (рис. 417—420).



Рис. 420. — Гверчино. Св. Магдалина. (Клише Алинари в Риме).

Шедевр Доминикино, Последнее причащение Св. Иеронима в Ватикане, может дать общее представление о стиле болонской школы (рис. 417). Это произведение академическое и эклектическое, в котором чувствуется подражание Рафаэлю и Микель-Анджело; мы видим в нем отсутствие оригинальности и глубины мысли, но зато есть знание и чувство композиции, неизвестное большинству предшественников Рафаэля. Точно также знаменитая картина Гвидо Рени, Аврора в палаццо Роспильози в Риме (1609), несмотря на кричащие краски и слабый рисунок, представляет собою одно из великих произведений декоративной живописи (рис. 419). Гвидо Рени создал также типы Христа, Богоматери и Св. Магдалины, которые отчасти можно упрекнуть в вульгарной сентиментальности; но их громадный успех доказывает, что они соот-

*) Incamminati в смысле „вступивших на верный путь“. Программа Академии в последнем труде Мутера, Geschichte der Malerei, Leipzig 1909, B. II, S. 302. *Прим. перев.*

ветствовали—и это является уже немалой заслугой—религиозному идеалу его времени (рис. 418).


Рис. 421. — Караваджо. Положение во гроб. (Ватиканский музей). (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).

Академизм эклектиков вызвал вскоре реакцию. Отливщик из гипса Караваджо (1569—1609), человек, не получивший художественного образования, но очень одаренный, стал призывать к возврату к природе,—не к веселой и ясной, но грубой и безобразной. Он работал в темной мастерской, освещенной только сверху слуховым окном, и достиг в красках и рельефе удивительных эффектов, совершенно новых для итальянцев. Освещение в его картинах искусственно, но типы взяты с улицы, даже из тюрьмы; Караваджо был первым итальянцем, умышленно отказавшимся от идеализма (рис. 421, 422). В этом отношении он сделался Мане своего времени; но, связанный с эпохой, в которой он жил, он был похож на Карраччи больше, чем думал. Тем не менее, глядя на его шедевр в Лувре Успение Богоматери (рис. 422), испытываешь невольное чувство уважения; надо было обладать действительным мужеством, чтобы противопоставить такой смелый натурализм рабским подражателям Рафаэля. Кроме религиозных сюжетов, Караваджо охотно изображал жестокие сцены из действительной жизни, убийства, драки, сцены в тавернах, приключения цыган и бродяг.


Рис. 422. — Бернини. Успение Богородицы. (Луврский музей). (Клише Neurdein'a).

Последователи Карраччи проклинали Караваджо, но кончили тем, что почти все подпали под его влияние; Гверчино сделался его учеником, а Гвидо Рени стал подражать ему до такой степени, что отказался от своих резких и светлых красок и начал писать так, как если бы фигуры, им изображаемые, находились в глубине погреба. И сейчас еще у Караваджо гораздо больше поклонников, чем у Рафаэля; с этой живучей традицией начали бороться во второй половине XIX-го века художники, которые писали на открытом воздухе и назывались варварским именем пленеристов (pleinairistes).

От Карраччи и Караваджо зависит еще декоративный, полный вдохновения художник Пьетро да Кортона (1596—1669), у которого был в Риме ученик, талантливый, но подобно ему писавший с чрезмерной легкостью, Лука Джордано, прозвачный Fa presto (делает скоро), автор многочисленных картин, хранящихся в Неаполе и Мадриде. Школа кортонистов покрыла итальянские церкви и палаццо наспех исполненными суетливыми картинами, бравурность которых (brio, как выражаются итальянцы) не всегда выкупает их вульгарность и неправильность рисунка.


Рис. 423 — Бернини. Аполлон и Дафне. (Галлерея Боргезе в Риме). (Клише Андерсона, Рим)


Рис. 424. — Рибейра. Поклонение пастухов. (Луврский музей). (Клише Neurdein'a).

После Болоньи вырастают школы в Неаполе и Генуе и господствуют во второй половине XVII-го века. В Неаполе работал самый большой пейзажист и баталист Италии, Сальватор Роза (1615—1673); своими темными красками и резкой манерой живописи он напоминает Караваджо. Из Неаполя вышел самый большой итальянский скульптор XVII-го в., Бернини (1598—1680), который был призван в Париж Людовиком XIV-м и создал в Риме, благодаря покровительству нескольких пап, нечто вроде художественной диктатуры (рис. 423, 426). Его современники считали его новым Микель-Анджело; в действительности, он был Рубенсом скульптуры, самым ярким представителем иезуитского стиля. Но, несмотря на злоупотребление трагическими жестами, выражением экзальтации, развевающимися драпировками, ненужными орнаментами, несмотря на все эти недостатки, Бернини все же является необыкновенно талантливым художником, вполне овладевшим всеми средствами своего искусства, вполне сознающим все умственные заблуждения своего времени; и он пользуется первыми, чтобы льстить вторым.


Рис. 425. — Моралес. Богоматерь с Младенцем. (Коллекция Pablo Bosch в Мадриде).

Римская школа в XVII-м веке вела безвестное существование. Лучший художник ее Сассоферрато (1605—1685), довольно удачно подражал флорентийской манере Рафаэля и писал проникнутые сентиментальным чувством картины в серебристых тонах, не лишенные очарования. Его шедевр,—Богоматерь с чётками (рис. 428), недавно украденная из церкви Св. Сабины в Риме,—был вновь найден итальянской полицией и

водворен на прежнее место. Даже шедевр Сассоферрато не сразу нашел покупателя.

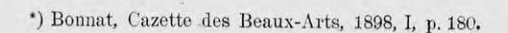


Рис. 426. — Бернини. Святая Тереза, охваченная небесной любовью. Церковь S. Maria della Victoria в Риме. (Клише Андерсона в Риме).

Во Флоренции два Аллори, Алессандро и Кристофоро, обнаружили истинные достоинства живописцев; Юдифь Кристофоро (около 1600 г.) представляет собою прекрасное произведение академического стиля; Мюссе причислял ее к лучшим картинам Италии (рис. 427). Но мы видим, что вместо прежнего подчеркнутого изящества появляется, к сожалению, любовь к туманным и расплывчатым формам, к размягченным и приторным краскам. Самым популярным художником этого направления был Карло Дольчи (1616—1686); к счастью, в Лувре нет его картин, но мы их часто встречаем в английских и немецких музеях; он писал поясные фигуры, восковые, синеватые, зализанные, которые занимают среднее место между нашими самыми плохими религиозными картинами и изяществом Корреджо (рис. 429).

Рибейра (1588—1652), художник из Валенсии, совсем молодым приехал в Италию, увлекся Караваджо, стал копировать Корреджо в Парме и сделался главой Неаполитанской школы. Филипп IV, король Испании, взял его под свое покровительство. Благодаря ему, стиль Караваджо проник в Испанию, где он нашел очень благодарную почву и где влияние его не прекращалось. Рибейра был настоящим художником и настоящим испанцем. „В выборе сюжетов и еще более в их передаче, он всегда остается ярким реалистом, а в манере исполнения и способе изображения формы он доходит до какой-то инстинктивной жестокости. Он любит изображать казни, пытки. Излюбленными моделями его являются нищие и старики с глубокими морщинами“ *). Своим резким освещением Рибейра обязан влиянию Караваджо; но его типы более благородны, а рисунок более правилен. Временами он приближается к Корреджо, как, напр., в своем прекрасном Поклонении пастырей, которое находится в Лувре (рис. 424). Влияние Караваджо в современном искусстве поддерживается, главным образом, благодаря посредничеству Рибейры; и в

Рис. 427. — Кр. Аллори. Юдифь с головой Олоферна. (Дворец Питти во Флоренции). (Woermann. Malerei, т. III, изд. Seemann).



*) Bonnat, Cazette des Beaux-Arts, 1898, I, p. 180.



Рис. 428. — Дж. Сассоферрато. Мадонна с четками. (Церковь св. Сабины в Риме). (Клише Андерсона в Риме).



Рис. 429. — Карло Дольчи. Св. Цицилия (Дрезденский музей). Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).



Рис. 430. — Сурбаран. Монах на молитве. (Лондон. Национ. Галлерея).



Рис. 431. — Веласкес. Христос на кресте. (Мадридский музей). (Клише Lacoste в Мадриде).

наше время во Франции существуют его последователи и очень искусный подражатель Теодюль Рибо.

Испанское искусство, естественным образом, имело аскетическое и монашеское направление. В середине XVI-го века запоздавший талант, Моралес, названный Божественным, еще писал худощавых Мадонн и Христов, вдохновленных ван-дер-Вейденом (рис. 425). Но уже в эту эпоху влияние итальянского Возрождения пустило корни в Севилье, школа которой сделалась центром испанского искусства. И там также эклектический классицизм вызвал реакцию. Около 1620 года Херрера Старший дал пример пылкого и грубого натурализма, соединенного с необыкновенною широтою мазка (предполагают, что он писал не кистью, а камышом). Самым талантливым из его преемников был Сурбаран, родившийся в 1598-м году и прозванный испанским Караваджо. Он писал, главным образом, религиозные сцены, монахов в экстазе и видения. Его Коленопреклоненный доминиканец в Лондонской Национальной галлерее вызывает восхищение, смешанное с ужасом, и, кто хоть однажды им восхищался, не забудет его никогда.



Рис. 432. — Веласкес. Принц Бальзатар Карл. (Мадридский музей).

Один из современников Сурбарана в Севилье, Монтаньес, стал во главе испанской скульптурной школы. Одновременно аскет и грубый реалист, он создал произведения, внушающие страх, полные сильной и мучительной жизни, красноречие которых больше действует на чувство, чем на ум. Лучший ученик его, Алонсо Кано (1601 — 1667), живописец и скульптор, восстал против крайностей натурализма и приблизился к итальянскому идеализму, оставаясь в то же время трогательным и выразительным.



Рис. 433. — Веласкес. Придворные дамы. (Les Meninas). (Мадридский музей).

Веласкес был моложе Сурбарана на один год и тоже получил художественное образование в Севилье; полный сил и здоровья, он избежал влияния Караваджо и испанского мистицизма (1599—1660). Вся его жизнь, подобно жизни Рафаэля, была целым рядом триумфов; он не знал ни трудности первых шагов, ни печали одинокой старости. Веласкес изучал в Мадриде великолепную серию картин Тициана, собранных там Карлом Пятым; он также провел два года в Италии. Но венецианцы лишь пробудили его гений, вполне самобытный. С точки зрения техники, он является,

быть может, самым великим художником в мире. Послушаем, что говорит Бонна, его горячий поклонник, об „этом ясном колорите, прозрачном, как акварель, блестящем, как драгоценный камень“, об „этих серых, золотистых, серебристых тонах“, об удачном сочетании и необыкновенной нежности самых тонких оттенков краски. „Манера живописи Веласкеса отличается необыкновенной простотой. Он пишет сразу; упрощенные тени только протерты краской, свет же написан толстым слоем; все исполнено в нежных тонах, так широко и точно, так правдиво, что иллюзия получается полная“. Вместе с тем он не создает, подобно Рембрандту, для своих лиц искусственной обстановки. „Он дышит тем же воздухом, что́ и мы, он живет под нашим небом. Когда мы смотрим на изображения людей на его картинах, нам кажется, что мы находимся в присутствии живых людей“. „Когда я смотрю на картину Веласкеса,—пишет Анри Реньо (Henri Regnault),—у меня такое впечатление, как будто я смотрю на действительный мир через широко открытое окно“. Портреты Веласкеса представляют собою чудеса правдивости, силы, непреклонного психологического анализа; в больших своих картинах он соединяет поразительные достоинства колориста с ясностью композиции и величественной простотой. „Он окружает свои модели воздухом и так верно помещает их в плане, что кажется, как будто обходишь вокруг них“.



Рис. 434. — Веласкес. Аполлон посещает мастерскую Вулкана. (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).

Веласкес писал не только отдельных лиц, но целое общество, целую эпоху. Испанский двор и аристократия оживают у него на полотне со своей гордостью, грустью, с печатью вырождения; какой поучительный урок по истории представляет собою болезненный Филипп IV, преждевременно серьезные инфанты в застывшей позе, с нездоровым видом! С другой стороны, когда Веласкес писал свои мифологические или жанровые картины, он искал для них модели среди сильного и здорового простонародья Мадрида, которое привлекало также и Мурильо, утомленного изображениями Богоматери и святых; один раз Веласкес даже отважился написать Венеру без одежды с красивой девушки из Андалузии (рис. 440). Веласкес, художник анемичного двора, с радостью уходит оттуда и идет к народу, где он встречает физическое здоровье и радость жизни, находящие отклик в его натуре.



Рис. 435. — Мурильо. Богоматерь с Младенцем. (Дворец Питти во Флоренции).

Этот великий наблюдатель, этот поразительно плодотворный работник ни разу не дал почувствовать, как бьется сердце в его груди, испытывает ли он чувства



Рис. 436. — Мурильо. Св. Елизавета Венгерская. (Мадридский музей).



Рис. 437. — Мурильо. Успение Богородицы. (Мадридский музей). (Клише Lacoste в Мадриде).



Рис. 438. — Мурильо. Мальчики едят дыню. (Мюнхенский музей).



Рис. 439. — Гойя. Махи на балконе. (Мадридский музей). (Клише Lacoste в Мадриде).

симпатии или антипатии, любви или ненависти. Этот высокомерный, равнодушный гений в живописи никогда не раскрывает нам своей души; он довольствуется тем, что живет и дает жизнь. Самый теплый из художников с внешней стороны проявляет холодность объектива фотографического аппарата (рис. 431, 434, 440).

Совсем иным был нежный Мурильо (1618—1682), также севильский художник, изучавший Рубенса и ван-Дэйка в Мадриде и создавший свой собственный, своеобразный стиль, часто набожный и сентиментальный, как, например, в многочисленных изображениях Мадонн, иногда реалистичный, но с оттенком жалости и нежности, как, напр., в очаровательных фигурках мальчишек и девочек простого народа. Рисунок Мурильо слаб и невыразителен; его Мадонны, вызывающие такое восхищение, в сущности, не лишены пошлости; зато он является мастером воздушного колорита, то серебристого, то золотистого, но всегда мягкого и ласкающего. Эти краски покрывают не только самую фигуру, но и окружают ее со всех сторон подобно сиянию, которое от них исходит, и своим блеском еще более подчеркивает их красоту. Мурильо был самым красноречивым выразителем той нежной и чувственной набожности, которая в этой стране, полной контрастов, соединена с любовью к кровавым зрелищам и с презрительным равнодушием и д а л ь г о (рис. 435—438).



Рис. 440. — Веласкес. Венера и Купидон. (Rockeby-Park, собрание Marritt'a).

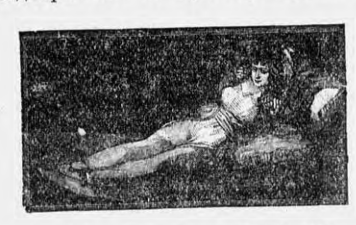


Рис. 440а. — Гойя. Маха в платье. (Мадридский музей).

Испанское искусство не потеряло нити своих традиций. Гойя (1746—1828) был вторым Веласкесом в эпоху, когда почти никто в Европе не умел писать красками; французские колористы XIX-го века находились под его влиянием, так же как и под влиянием английских преемников Тициана и Рубенса. Хотя он часто доводил свою любовь к реализму до пределов вульгарности, но он вкладывал в свои картины и гравюры чувство драматизма и острое жало сатирика (рис. 439—441). Ни один художник не относился с такой беспощадностью к порокам и безобразиям своего времени.

Испания очень мало пострадала от академизма, который произвел такие опустошения в Италии, Франции и Германии; любовь к настоящей живописи сохранила жизненность. Наши современники, жившие в Испании, Реньо, Бонна, Каролюс Дюран, возвратились оттуда колористами. Бонна в 1898-м году пишет: „Я был воспитан в культе Веласкеса". И мы видели на последних выставках картины, подписанные испанскими именами—напр., Сулоага и Бильбао—которые не был бы

способен написать ни один итальянец, ни один немец, ни один англичанин; неопровержимое доказательство жизненности школы, носящей великое имя Веласкеса, школы, которая, быть может, еще удивит Европу XX-го века каким-нибудь новым великим гением.



Рис. 441. — Гойя. Портрет испанки. (Лондон Национ. Галл.).

БИБЛИОГРАФИЯ.—Сочинение Вёрмана, указанное в библиографии к 15-й главе.—G. Ebe, Die Spät-Renaissance Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des XVI bis zum Ende des XVIII Jahrhunderts, 2 vol., Berlin 1886; C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, 3 vol., Stuttgart 1887—1889; Cih. Scherer, Elfenbeinplastik der Barockzeit, Strassburg 1898; J. Strzygowski, Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, Strassburg 1898; L. Serra, II. Dominichino, Roma 1909; L. Ozzola, Salvator Rosa, Strassburg 1909; M. Reymond, L'école bolonaise (Rev. des deux Mondes, 1 января 1910).

S. Fraschetti, II. Bernini, Milano 1900; M. Reymond, La Sainte Cécile de Maderna (Gazette, 1892, I, p. 37); E. Steinmann, Sassoferrato's Madonna del Rosario (Kunstchronik, 1901—1902, p. 27).

C. Jasti, Miscellaneen (испанское и португальское искусство), 2 vol., Berlin 1909; P. Lefort. La Peinture espagnole, Paris 1894; S. Sanpere y Miquel, Los Cuatrocentistos catalanes, 2 vol., Barcelone 1906 (ср. Burlington Magazine, ноябрь 1906, p. 99), L'Ecole espagnole au Prado (Gazette, 1894, II, p. 405); C. S. Ricketts, The Prado, London 1904; C. G. Hartey, Arecord of Spanisch painting, London 1904; A. L. Meyer, Ribera, Leipzig 1908; Manuel Cossio, El Greco, Madrid 1908; A. F. Calvert, El Greco, Leipzig 1909; P. Lefort, Zurbaran (Gazette, 1892, I, p. 365); A. de Bernete, Velasquez, Paris 1898; The School of Madrid (школа Веласкеза), London 1909: L. Bonnat, Velasquez (Gazette, 1898, I, p. 177); W. Gensel, Velasquez, Stuttgart 1905 (все картины в фотографиях); C. Jasti, Diego Velasquez, Bonn 1899 (английский перевод Keane'a, London 1890); R. Stevenson, Velasquez, 2-е изд., London 1899: Faure, Velasquez, Paris 1903; A. Bréale, Velasquez, London 1905; P. Leprieur, La Vénus au miroir, acquise par la Galerie de Londres en 1905 (Gazette, 1906, I, p. 452); C. Jasti, Murillo, London 1892; P. Lefort, Murillo et ses élèves, Paris 1892; H. Knackfuss, Murillo, 2-е число, Bielefeld 1896; Ch. Yriarte, Goya, Paris 1867; P. Lafond, Goya, Evreux 1902 (ср. Revue de l'Art, 1899, I p. 133); V. von Loga, Francisco de Goya, Berlin 1903; A. F. Calvert, Goya, London 1909; P. Lafond, Ignacio Zuloaga (Revue de l'Art, 1903, II, p. 163).

P. Lafond, La Sculpture espagnole, Paris 1908; B. Haendcke Studien Zur Geschite der spanischen Plastik (Montanez, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zarcillo), Strassburg 1900; M. Dieulafoy, La statuaire polychrome en Espagne (Monuments Piot, t. X, p. 171, Paris 1908).

ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ ЛЕКЦИЯ.

ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ И ФЛАНДРИИ В XVII-м ВЕКЕ.

В 1556-м году Нидерланды, составлявшие часть империи Карла Пятого, перешли к Испании. В течение тридцати лет, несмотря на казни и преследование, в них успешно развивалась Реформация. В 1564-м году разразилось восстание, которое после ужасающих жертв привело в 1579-м году к Утрехтской Унии; голландские провинции образовали республику Семи Соединенных Штатов. Вестфальский мир в 1648-м году признал независимость Голландии, в то время союзницы Франции. В XVII-м веке, несмотря на несправедливую и жестокую войну, которую вел с ней Людовик XIV, она оставалась самой богатой и самой культурной страной Европы, наследницей славы Венеции и ее процветания.

Таким образом с конца XVI-го столетия существует очень ясная разница между Бельгией, которая осталась католической и испанской, и Голландией, протестантской и свободной. Среднее течение Мааса, действительно, разделяло две различные цивилизации. История искусства не должна упускать этого из виду при сравнительном изучении голландского и фламандского искусства.

Голландия XVII-го века, богатая и трудолюбивая, представляла собою очень благоприятную среду для развития искусства, в особенности живописи. Но не могло быть и речи об украшении храмов, так как протестантство осуждало это; поэтому в ней не было монументального искусства, следовательно, очень мало было и академизма. Частные дома, узкие, высокие и темные, допускали только картины небольших размеров; в ратушах и различных корпорациях требовались групповые портреты, изображавшие старшин, стрелков, хирургов, попечителей благотворительных учреждений; это отвечало стремлению богатой буржуазии увековечить услуги, оказанные ею. Этим объясняется двойная любовь голландского искусства к небольшим картинам—interieur'ам, пейзажам, в виде исключения—к религиозным или историческим сценам и к портретам, одиночным или групповым.

Голландцы любили природу с какой-то художественной чувственностью. Они не стремились, подобно итальянцам, выражать при ее помощи какие-нибудь тонкие мысли. Искусство их реально и, обыкновенно, лишено идейности: искусство для искусства. Результатом этого явилось прежде всего необычайное развитие техники, которая умела передать самые мимолетные оттенки голландского освещения, как будто окутанного бледно-золотистой дымкой, благодаря всегда влажной атмосфере; другим следствием было равнодушие к смыслу изображаемого сюжета. Большинство художников ограничивается небольшим количеством общих тем: доктор и его пациенты, муки любви, передача поручения, концерт, кабачок; пейзажисты изображают лес,

водопад, море или морской берег, уголок города или набережной. Они не представляют собою рассказчиков пикантных или назидательных анекдотов: мы не встречаем ничего подобного *Качелям* Фрагонара или *Отцу семейства* Грёза. Весь смысл этой живописи заключается в способе выполнения, в удовольствии, доставляемой этой живописью; в противоположность французским *мастерам* XVIII-го и XIX-го веков голландцы не превращают своих картин в литературные произведения.



Рис. 442.—Франц Гальс Художник и его жена. (Амстердамский музей).

Трудно объяснить тот факт, что народ этот, отвоевавший себе свободу ценою героических жертв, прославившийся в течение XVII-го века блестящими победами на море и на суше, почти совершенно пренебрегает исторической живописью. Когда мы сравниваем Мейссонье с голландцами, мы совершенно забываем, что французский художник, напоминающий нам своей техникой голландцев, совсем не был им по духу; это был вполне исторический живописец. Быть может, голландцам не нравился такой род живописи, где искусство отступает на задний план перед рассказом; быть может, они думали также, что война, даже законная и удачная, слишком много приносит горя, чтобы ее изображение могло доставить удовольствие.



Рис. 443. — Я. вач-Рёйсдаль. Болото. (Петербург, Эрмитаж). (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).



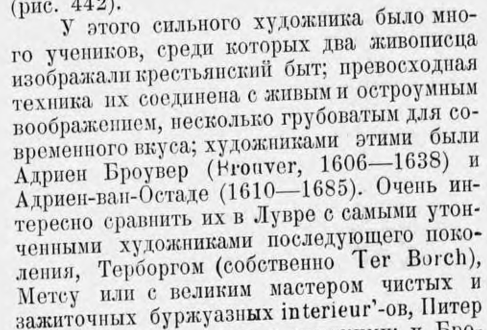
Рис. 444.—Ван Рёйсдаль. Мельница. (Музей Van der Hoop в Амстердаме).

В конце XVI-го и начале XVII-го веков Голландия подверглась влиянию итальянского искусства, сначала Рафаэля, а затем Караваджо; можно сказать, что с этого времени итальянизм остается в ней в латентном состоянии. Но реализм заявил свои права в Гаарлеме в лице Франца Гальса, умершего в 1666-м году, самого великого портретиста Голландии после Рембрандта. Последние произведения Гальса

обнаруживают глубокую наблюдательность и свободу кисти, которые выдерживают сравнение с Веласкесом. Но какая противоположность строгому итальянцу! Гальс является художником смеха; он наблюдал и изображал смех во всех его проявлениях; одними его портретами можно было бы иллюстрировать монографию смеха и улыбки (рис. 442).



Рис. 445.—Рембрандт. Урок анатомии. (Музей в Гаге).



У этого сильного художника было много учеников, среди которых два живописца изображали крестьянский быт; превосходная техника их соединена с живым и остроумным воображением, несколько грубоватым для современного вкуса; художниками этими были Адриен Броувер (Brouver, 1606—1638) и Адриен-ван-Остаде (1610—1685). Очень интересно сравнить их в Лувре с самыми утонченными художниками последующего поколения, Терборгом (собственно Ter Borch), Метсу или с великим мастером чистых и зажиточных буржуазных interieur'-ов, Питер де-Гоогом (Hooch). У последних сюжет и движение сведены к минимуму; у Броувера и Остаде гораздо больше пыла и воображения. Шедевром Остаде является быть может *Школьный учитель*, написанный в 1662-м году; он долго висел в Лувре в Salon Carré рядом с *Антиопой* Корреджо и с честью выдерживал это блестящее соседство.



Рис. 445.—Рембрандт. Введение во храм. (Музей в Гаге).

Гаарлемская школа создала также великолепных пейзажистов: во-первых, Эвердингена (1621—1675), который ездил даже в Норвегию для изучения гор и водопадов; затем Саломона и Якоба-ван Рёйсдаль, дядю и племянника, из которых второй († 1682) является самым великим пейзажистом Голландии (рис. 443, 444). Если мы сравним Рёйсдаля с пейзажистами XIX-го века, то его нельзя назвать реалистом, потому что он *компанует*, он не случайно берет какой-нибудь уголок природы или какое-нибудь освещение; но, может быть, за исключением Коро, никто не умел вложить в природу столько души, изобразить ее такой выразительной и трогательной, с таким совершенством передать прозрачность воздуха и воды. Шедевром Рёйсдаля является его *Болото* в Петербурге; но не менее восхитительны его большие картины в Лувре и Дрездене. Филипс Воуверман был немного старше

Рейсдаля (1619—1688) и прославился, как живописец лошадей и всадников; его плодотворный талант был бы лучше оценен в наше время, если бы он применял его к более разнообразным сюжетам.


Рис. 447.—Рембрандт. Портрет художника. Гравюра.

После Гаарлема центром голландского искусства становится Амстердам, когда Рембрандт в 1631-м году окончательно поселился в нем (рис. 447). Он родился в 1606-м году в Лейдене и учился в мастерской мало известного художника Ластмана, который побывал в Италии и подпал под влияние Караваджо; в некоторых картинах Ластмана изображены контрасты тени и света, предвещающие великие произведения его ученика. Необыкновенно трудолюбивый (известно его 6.000 картин и 3.000 гравюр) Рембрандт жил окруженный счастьем и завистью до 1650 года; в это время его расточительность, вернее чрезмерное увлечение коллекционерством привели его к разорению и упадку (1656). Конец его жизни был омрачен этими горестями, несмотря на преданность его верной служанки и сына Тита. Но развитие его гения шло так правильно и так логично, что биография его имеет мало значения. Подобно Гальсу, он постепенно перешел от уверенной, но несколько холодной техники к поразительной смелости; он кончил тем, что стал писать так же свободно, как Веласкес, хотя с совершенно иным, предвзятым освещением. Эта преднамеренность и составляет существенную особенность Рембрандтовской манеры. Это освещение не представляет собою, как у Караваджо, грубого сопоставления бледно-сизых и плотных черных тонов, но является гармоничным соединением самого яркого света с самой глубокой тенью, при помощи нечувствительных переходов, среди атмосферы, всегда пронизанной светом. Освещенный воздух, даже если можно так выразиться, освещенная тень—вот что является триумфом Рембрандта. Подобно тому, как Микель-Анджело создал по своему вкусу породу гигантов и по прихоти своего гения заставил их двигаться и принимать вычурные позы, так Рембрандт создал свет, составляющий его собственное достояние, правдоподобный, хотя и не реальный, и этим золотым светом он окутал всю природу.


Рис. 448.—Рембрандт. Художник и его жена Саския. (Дрезденский музей).

Все его произведения, как, напр., Ночной дозор (1642)—который, в действительности, представляет собою прогулку стрелков среди белого дня, так же как и Синдики, находящиеся в Амстердамском музее, Молитва Маноя в Дрездене

—картины небольшие, но бесконечно великие, подобно философам, Паломникам из Эммауса в Лувре; портреты собственные, его жены, Саскии, его служанки; пейзажи, natures mortes,—все эти произведения отличаются теми же самыми характерными особенностями, которые тем ярче обнаруживаются благодаря тому, что техника художника становится все свободнее, и он все свободнее подчиняется полету своего гения. Рембрандт в течение своей плодотворной деятельности (1606—1669) использовал все сюжеты, которые могут обратить на себя внимание художника.


Рис. 449.—Рембрандт. Фрагмент из „Молитвы Маноя". (Дрезденский музей).

Насколько разнообразны темы его произведений, настолько же оригинальна его манера их передачи, благодаря которой он мог брать самые пошлые и избитые сюжеты. Он видит природу совсем иначе, чем итальянцы времен Возрождения; характер он предпочитает красоте и старается передать внутренний смысл не в линиях, но при помощи света. Его слава не боится сравнений. Чем ближе мы знакомимся с его произведениями, тем более начинаем ценить его; чем больше его ценим, тем бо́льшему учимся у него (рис. 445—454).

Подобно Дюреру, Рембрандт работал не только для богатых, но и для бедных. К ним обращался он в целом ряде несравненных гравюр, красота которых заключается не только в яркости (dans la couleur)—никто не умел подобно ему дать такой блеск белой бумаге,—но в неподражаемой выразительности линий,


Рис. 450.—Рембрандт. „Ночной дозор". (Выступление гражданской стражи). (Музей в Амстердаме).


Рис. 451.—Рембрандт. Представители суконного цеха (de staalmeesters). (Музей в Амстердаме).

где малейшая черточка, малейшее подчеркивание соответствует намерениям и чувству художника (рис. 453, 454). Всем известна неоконченная гравюра, так назы-

ваемая „гравюра во 100 гульденов“, изображающая Иисуса Христа, исцеляющего больных; по крайней мере, всякий имеет возможность с ней познакомиться в Париже, так как существует два великолепных ее оттиска в Кабинете Эстампов (Cabinet des Estampes) и в коллекции Дютюи.

Соперником Рембрандта, как портретиста, был ван-дер-Гельст из Гаарлема,



Рис. 452. — Рембрандт. Св. Матфий. (Луврский музей).



Рис. 453.—Рембрандт. Портрет художника, так назыв. „с свирепыми глазами“. Офорт.



Рис. 454.—Рембрандт. Портрет матери художника. Офорт.

автор знаменитой картины, принадлежавшей корпорации амстердамских стрелков (рис. 455). В сравнении с картинами Рембрандта она кажется несколько холодной: но много ли художников могут выдержать подобное соседство? Два художника до некоторой степени выдерживают его: один из них Питер-де-Гоог, работавший в Амстердаме (1630—1677) и под влиянием Рембрандта достигший в своих картинах света яркого и вместе с тем прозрачного (рис. 456). Он изображал уютные, светлые interieur'ы, уходящие планы которых окутаны теплой и бархатистой атмосферой. Вторым художником был плодотворный Вермеер из Дельфта (1632—1675), также находившийся под влиянием Рембрандта, автор двух десятков проникнутых светом шедевров, принадлежащих к числу самых прекрасных в мире; лучшие из них хранятся в Вене в галлерее графа Чернина (рис. 457).



Рис. 455.—Б. ван-дер-Гельст. Банкет корпорации стрелков. (Музей в Амстердаме).

Очень трудно и неприятно ограничивать себя даже в кратком обзоре какой-нибудь великой школы; но насколько тягостна эта необходимость, когда она вынуждает совершенно отбросить в сторону таких пейзажистов, как ван-Гойен, Аарт ван-дер-Неер и Гоббема, соперника Рейсдаля (рис. 458); анималистов, подобных Паулю Поттеру и Кейпу (Спур) самому великому из художников этого жанра (рис. 459, 460); художников галантных и интимных сцен, каковы, например, Терборг, Метсу, Стеен, которые были настоящими мастерами (рис. 461, 463) и Герарда Доу и Миериса, этих очаровательных художников! Я ни слова не ска-



Рис. 456. — Питер-де-Гоог. Interieur (Лондон. Нац. Галл.).



Рис. 457.—Ян Вермеер. Художник в своей мастерской. (Коллекция Czernin в Вене). (Клише Stoedtner, Берлин).



Рис. 458.—М. Гоббема. Мельница. Луврский музей).



Рис. 459.—П. Поттер. Бык. (Музей в Гаге).

зал о художниках изображавших внутренность церквей, цветы, фрукты, nature morte, задние дворики! Никогда еще мне не казалось таким трудным исполнение данного мною обязательства—дать изложение истории искусства в двадцати пяти лекциях. Я только добавлю, что эти выдающиеся художники появились и исчезли в течение очень короткого времени; в XVII-м веке мы не встречаем ни одного великого имени. Голландская живопись сделалась слащавой, похожей на живопись по фарфору по примеру Герарда Доу и Миериса; вновь пробуждается академизм и итальянизм; после блестящих дней наступают долгие сумерки.

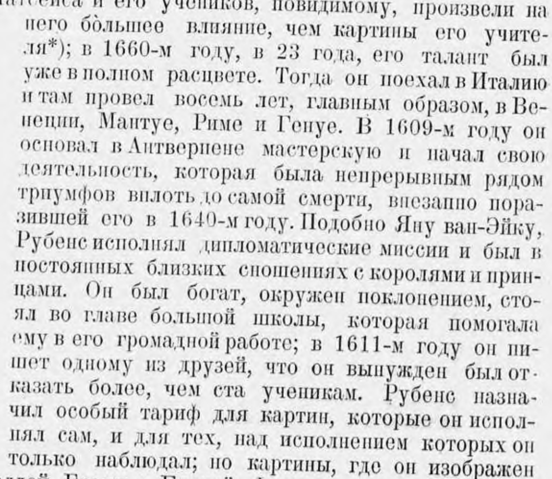
Рис. 460.—Кейп. Голландский пейзаж. (Лонд. Национ. Галл.).

В католической Фландрии живопись насчитывает меньше великих имен; зато мы встречаем среди них одно из самых великих, именно Рубенса.

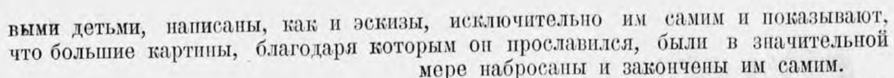
Около середины XVI-го века во Фландрию проник итальянский стиль, этот коварный враг северного искусства. Из двух учителей Рубенса один Адам ван-Ноорт почти неизвестен; второй, Отто Вённус, последователь итальянского искусства, был изысканным, но холодным художником. Рубенс родился в 1577-м году в Антверпене, где картины Квентина Матсейса и его учеников, повидимому, произвели на него бо̀льшее влияние, чем картины его учителя*); в 1660-м году, в 23 года, его талант был уже в полном расцвете. Тогда он поехал в Италию и там провел восемь лет, главным образом, в Венеции, Мантуе, Риме и Генуе. В 1609-м году он основал в Антверпене мастерскую и начал свою деятельность, которая была непрерывным рядом триумфов вплоть до самой смерти, внезапно поразившей его в 1640-м году. Подобно Яну ван-Эйку, Рубенс исполнял дипломатические миссии и был в постоянных близких сношениях с королями и принцами. Он был богат, окружен поклонением, стоял во главе большой школы, которая помогала ему в его громадной работе; в 1611-м году он пишет одному из друзей, что он вынужден был отказать более, чем ста ученикам. Рубенс назначил особый тариф для картин, которые он исполнял сам, и для тех, над исполнением которых он только наблюдал; но картины, где он изображен со своими двумя женами, Изабеллой Брант и Еленой Фоурман, и своими краси-



Рис. 461.—Терборг. Музыкантша. (Берлинский музей).



*) Мне кажется, что слишком мало обращают внимания на сходство первых картин Рубенса с последними картинами, приписываемыми Матсейсу, как, напр., с трогательной мюнхенской Pieta.



выми детьми, написаны, как и эскизы, исключительно им самим и показывают, что большие картины, благодаря которым он прославился, были в значительной мере набросаны и закончены им самим.



Рис. 462.—П. П. Рубенс. Снятие со креста. (Собор в Антверпене).

Творчество Рубенса было необыкновенно плодовито: он был портретистом, пейзажистом, живописцем религиозным, историческим, аллегорическим и жанровым, изображал охоты, праздники, турниры. Он любил грандиозные декорации; даже его небольшие картины производят впечатление огромных полотен в уменьшенном виде. Его манера с течением времени изменялась очень мало. Его живопись, вначале вылощенная и несколько слабая, становилась все более смелой и энергичной; но он никогда не накладывал краски толстыми слоями, палитра его была очень проста, и он умел извлекать из нее тысячи эффектов с искусством волшебника. Стиль его с самого начала был стилем красноречивого рассказчика, который сам увлекается своим красноречием, шутя преодолевает трудности, но никогда не бывает сильно затронут или взволнован, даже в то время, когда он трогает зрителя; он не мучается над разрешением какой-нибудь тонкости, любит красивую форму и сочные краски и стремится к ясности и силе больше, чем к изысканности и глубине. Все его заимствования из античного мира, у Микель-Анджело и Караваджо оставляют нетронутой его индивидуальность, отражение истинно фламандской натуры, всегда чувственной, даже в то время, когда он изображает религиозные картины. Венецианцы, единственные из всех итальянцев, также отличались преобладанием чувственности над отвлеченностью; но эта чувственность смягчена у них более возвышенным духом, преобладанием типа над индивидуумом. Рубенс же является гигантом, который с жадностью набрасывается на природу и берет ее такою, какая она есть; он не заботится о передаче скрытого смысла и утонченности вещей. Сравните голую женщину из К о н ц е р т а н а л у г у Джорджоне с каким-нибудь из пышных обнаженных тел Рубенса, и вы увидите расстояние, которое разделяет даже в самых высоких областях искусства поэзию от прозы, фор-



Рис. 463.—Ян Стеен. Консультация. (Музей в Амстердаме). (Gazette des Beaux-Arts).


Рис. 464.—Рубенс. Художник, Елена Фоурман и их ребенок. (Коллекция А. Ротшильда в Париже).

му, созданную грезой, от формы, наблюденной в жизни.

Обыкновенно считают Снятие с Креста в Антверпенском Соборе самым типичным шедевром творчества Рубенса. Эта картина была написана в 1611-м году, вскоре после возвращения из Италии. В этом великолепном полотне почти ничего нет фламандского, и менее всего чувствуется индивидуальность автора. Влияние Италии обнаруживается не только в композиции, в значительной мере заимствованной, но и в красках, еще довольно робких (рис. 462). Наоборот, Прободение копьем в Антверпенском музее принадлежит к эпохе полного расцвета созревшего таланта Рубенса, написано в 1620-м году непосредственно перед почти сверхъестественно быстрым исполнением 24-х больших картин галлереи Медичи, находящихся в Лувре (1622—1625). Прободение копьем вполне обнаруживает гений Рубенса и границы, которых он не может преступить (рис. 465). Хотя композиция отличается большой умелостью, колорит—теплотою, лица—большой выразительностью, но это театральное искусство очень близко к земле, очень материально; оно говорит толпе, но не избранным. Его можно сравнить с речью высокопарного проповедника в цветистом и образном стиле. Именно этот род картин поощрялся иезуитами: ослепить, обольстить; говорить ясно, поразить,—вот к чему стремились эти покровители искусства. Рубенсу принадлежит сомнительная честь выполнения этой программы лучше всякого другого. В его живописи отсутствует мистическая жемчужная нотка, отголосок Fioretti ассизских святых, который всегда звучит в флорентийских картинах золотого века.


Рис. 465.—П. П. Рубенс. Прободение копьем. Музей в Антверпене).

Если в этой области Рубенс стоит ниже итальянцев и даже испанцев, то насколько превосходит он их в картинах, где более уместен блеск, бравурное веселье, чувственность; таковы, например, восхитительное Похищение дочерей Левкиппа в Мюнхенском музее, двадцать шумных Охот, сатанинская Кермесса в Лувре. Не менее удивителен Рубенс, как портретист, и если он и уступает Рембрандту и Тициану в глубине выражения, зато лучше их умеет заставить зрителя пережить вместе с ним его радость жизни, здоровый оптимизм и счастье любви. А как хороши его пейзажи, его изображения животных, его цветы, окруженные роем ангелов! Комиссия, созванная в 1879-м году в Антверпене с целью собрать репродукции всех его произведений, насчитала в различных музеях и коллекциях (а ей были известны не все) 2.235 картин. Мы не находим в истории другого примера подобной плодовитости, соединенной с мощью воображения и поразительным даром творчества (рис. 462, 464, 465—468).


Рис. 466.—П. П. Рубенс. Чудеса св. Игнатия. (Музей в Вене).

Современником Рубенса был Я. Иорданс, блестящий, но вульгарный художник (1593—1678), иногда представляющий карикатуру на Рубенса, иногда равный ему в шумной и сияющей жизнерадостности (рис. 469). Совсем иным человеком был ван-Дэйк, лучший из учеников Рубенса (1599—1641). Если в изображении кермесс и пирушек Иорданс является вторым Рубенсом, то ван-Дэйк является Рубенсом в его посольской жизни. Он жил, главным образом, в Италии и Англии, в мире принцев и великосветских дам, был их любимым художником и вызывал восхищение своим изяществом и прекрасными манерами. Его аристократические портреты, в которых отразилась его утонченная натура, представляют собою психологические и исторические документы высокой ценности и в то же время доставляют наслаждение взору. Как религиозный живописец, он отличается утонченностью, но в то же время отсутствием мощи; но его чарующий колорит с более тонкими оттенками, чем у Рубенса, выкупает несовершенство его рисунка и условность драматизма (рис. 470, 471). Невольно возникает вопрос, как мог этот художник, принимавший участие в придворных развлечениях, в течение своей едва сорокадвухлетней жизни написать 1.500 картин (большинство из них портреты) и в то же время создать много выдающихся гравюр. Правда, у ван-Дэйка было много помощников; в большинстве его портретов во весь рост он лично писал только головы; тем не менее он дает нам пример поразительной работоспособности, которую превзошел один только Рубенс.


Рис. 467.—П. П. Рубенс. Похищение дочерей Левкиппа Кастором и Поллуксом. (Мюнхенский музей).

Жанровая живопись развивалась в католической Фландрии меньше чем в Голландии: тем не менее Давид Тенирс из Антверпена (1610—1690), бывший под влиянием Рубенса, является одним из самых больших художников, изображавших

крестьян, шутки и невинную чертовщину. Кабачок, балаган, ярмарочное веселье не имеют от него тайн, и в его технике и в наблюдательности много остроумия (рис. 472, 473).

Мне приходят на память еще десятка два имен художников, писавших жанр,



Рис. 468.—П. П. Рубенс. Коронование Марии Медичи. (Луврский музей).

пейзаж, nature morte; но к чему эти имена, verba et voces, если к ним нельзя добавить несколько слов, разъясняющих их значение? Лучше совсем их не называть, чем дать один лишь сухой перечень. Чисто словесная эрудиция противоречит самому духу истории искусства, которая должна быть историей преемственности стилей, и введением нового материала для чисто словесного изложения мы только могли бы разрушить ее концепцию.



Рис. 469.—Иорданс. Семейный праздник. (Дрезденский музей). (Woermann, Malerei т. III, изд. Seemann



Рис. 470.—А. ван-Дейк. Молодые английские лорды. (Коллекция Lord Darnley в Cobham Hall).



Рис. 471.—А. ван-Дейк. Плач над телом Христа. (Музей в Антверпене).



Рис. 472.— Д. Тенирс. Кермесса. (Мюнхен. музей). (Клише Hanfstängl, Мюнхен).

БИБЛИОГРАФИЯ.—E. Fromentin, Les Maîtres d'autrefois, Paris 1876 (многочисленные переводы и издания); W. Bode, Dutch and Flemish painting, London 1909; A. J. Wauters, La Peinture flamande, Paris 1889; H. Havard, La Peinture hollandaise, Paris 1881; A. Riegl, Das holländische Gruppenporträt (Jahrbücher Венских музеев, t. XXIII, 1902, p. 71); H. Delaborde, La Gravure, Paris, s. d., A. M. Hind, History of engraving, London 1908.



Рис. 473.—Д. Тенирс. Искушение св. Антония. (Луврский музей).

G. Davies, Franz Hals, London 1902; E. W. Moes, Frans Hals, Bruxelles 1909; E. Michel, Rembrandt, Paris 1893; C. Neumann, Rembrandt, Stuttgart 1903; A. Bréal, Rembrandt, London 1902; Hope Rea, Rembrandt, London 1903; A. Rosenberg, Rembrandt, Stuttgart, 3-е изд., 1909 (все картины в фотографиях); W. Bode, Die Bildnisse der Sasskia (Jahrbücher Берлинских музеев, 1897, p. 82); Rembrandt und seine Zeitgenossen, Leipzig 1906. H. W. Singer, Rembrandt's Radierungen. Stuttgart 1906 (репродукции гравюр); W. Bode—Ch. Sedelmeyer, Rembrandt, Catalogue illustré de son oeuvre, 6 vol., in folio, Paris 1897 и след. (2000 франков); F. Lippmann—C. Hofstede de Groot, Zeichnungen von Rembrandt, Berlin 1901; W. von Seidlitz, Kritisches Verzeichniss der Radierungen Rembrandts, Leipzig 1895.

A. Rosenberg, Adrian und Isaak van Ostade. Bielefeld 1900; W. Bürger, Jan Vermeer (Gazette, 1866, I, p. 297); E. Michel, Gerard Ter Borch (ibid., 1886, II, p. 388); A. Rosenberg, Terborch und Jan Steen, Bielefeld 1896; Martin David, Gerard Dow, London 1902; E. Michel, Les Cuyp (Gazette, 1892, I, p. 1); Les maitres du paysage, Paris 1906 (об Эвердингене смотр. Gazette, 1902, II, p. 262); P. Mantz; Van Goyen (Gazette, 1875—1878).

M. Rooses, Rubens, 5 vol. (432 таблицы). Paris 1886—1892; Rubens, sa vie et ses oeuvres, Anvers 1901; E. Michel, Rubens, Paris 1900; A. Rosenberg, Rubens, Stuttgart (произведения в фотографиях); J. Guiffrey, Antoine van Dyck, Paris 1882; L. Cust, Antony van Dyck, London 1900; H. Hymans, Van Dyck (Gazette, 1899, II. p. 226); E. Schaeffer, Van Dyck, Stuttgart 1909 (картины в фотографиях); E. Knackfuss, Van Dyck, Bielefeld 1896; F. Gevaert, Jordaens, Paris 1905 (ср. Gazette, 1905, II, p. 247; ср. Magazine of fine arts, 1905, t. I).

ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ ЛЕКЦИЯ.

ИСКУССТВО XVII-го ВЕКА ВО ФРАНЦИИ.

В начале XVII-го века французское искусство—живопись и скульптура—вступило на путь подражания итальянцам. Всего охотнее подражали тем из итальянских художников, которые сами были эклектиками; вдохновленные ими картины стояли однако гораздо ниже произведений, послуживших для них образцами. Жан Кузен, автор Страшного Суда в Лувре (рис. 474), был посредственным художником, скорее иллюстратором, чем живописцем, и совершенно незаслуженно носит название „основателя национальной школы". За исключением фламандских выходцев, как, напр., Филиппа де Шампэнь из Брюсселя, прекрасные портреты которого находятся в Лувре, во Франции до начала царствования Людовика XIV было мало значительных художников. Во всяком случае почетное место надо отвести Жаку Калло (из Нанси), который рисовал и гравировал нищих и сцены из войны с беспощадным реализмом (1593—1635, рис. 475). Этим народным духом, вскоре подавленным официальным искусством, были проникнуты также произведения трех братьев Ленэн (Lenain), принятых в один и тот же день в Академию живописи в 1648-м году. Выбором интимных сюжетов они напоминают голландцев, но живопись их черна и тяжеловата; над ними тяготело влияние Караваджо (рис. 476).

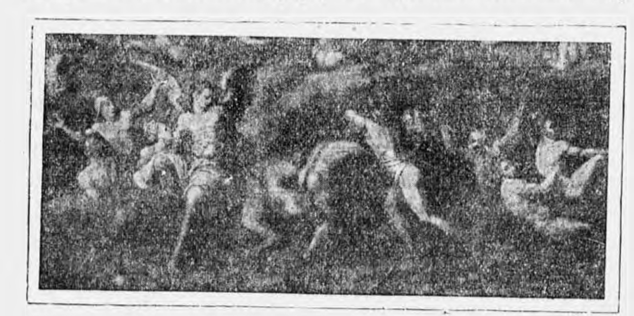


Рис. 474.—Ж. Кузен. Эпизод из „Страшного Суда". (Луврский музей). (Клише Giraudon).

Самым плодотворным и наиболее влиятельным художником эпохи Людовика XIII был Симон Вуе (1590—1649), подражавший Карраччи и живший четырнадцать лет в Риме, прежде чем сделаться „первым" королевским художником. Это был добросовестный художник, но добросовестность его была несколько торжественной и холодной,—свойства, которые в великие эпохи часто возвышают посредственность (рис. 477).

Из школы Вуе вышли Лебрён (Le Brun), Лесюёр (Le Sueur) и Миньяр (Mignard), более талантливые, чем сам он, но следовавшие его примеру и его урокам.

В царствование Людовика XIV история живописи изобилует знаменитыми именами: Пуссен, Лесюёр, Лебрён, Жувене, Клод Лоррэн, Гиацинт Риго, Ларжильер, Миньяр и многие другие. Но когда мы переходим в Лувре из большой итальянской галлереи во французскую залу XVII-го века, мы не можем избавиться от впечатления холодности и даже скуки. По все же, если мы подойдем к некоторым картинам, даже случайно выбранным, и станем их изучать ближе, мы найдем в них много знания, добросовестности и благородство, совсем не банальное. Тем не менее впечатление холодности остается. Происходит это от того, что художники эти лишены страсти, огня; они были слишком идейны, слишком много обдумывали свои произведения и, кроме того, были слишком мало свободны—некоторые были подавлены подражанием античным и итальянским образцам, другие—французским академизмом, самым нетерпимым жрецом которого был Лебрён.



Рис. 475.—Ж. Калло. Хромой (гравюра).

Этот Лебрён был рисовальщиком в возвышенном стиле, знающим и изобретательным декоратором, но скучным художником и в одинаковой мере раболепным и деспотичным придворным. Кино (Quinault) писал о нем:

Au siècle de Louis l'heureux sort te fit naître;
Il lui fallait un peintre, il te fallait un maître *).

Такая похвала ядовитее всякой сатиры. Хотя Лебрён проявил почти гениальность в декорации Луврской Галлерее Аполлона **) и несомненный талант в рисунке Подвигов Александра (рис. 478), написанных отвратительной краской цвета сока „слив", но он представлял собою тип придворного художника в царствование, когда искусство должно было прославлять абсолютную власть,



Рис. 476.—Ленэн (Le Nain). Обед крестьян. (Луврский музей).



Рис. 477.—П. Вуе. Вера. (Луврский музей).

*) Ты имел счастье родиться в век Людовика.
Ему нужен был художник, а тебе господин.

**) Я напоминаю, что живопись центрального плафона принадлежит Делакруа.

способствовать ее величию и служить ей. Самое искусство в XVII-м веке находилось под опекой. Мазарини и Кольбер устраивали академии живописи, скульптуры и архитектуры. Лебрён, профессор Академии живописи с 1648 года, становится ее канцлером (1663), наконец, директором ее с 1663 года до конца жизни (1690). Его авторитет господствовал безраздельно. Он покровительствовал только неспособным, но независимых он угнетал или обескураживал.

Рис. 478.—Ш. Лебрён. Вступление Александра в Вавилон. (Луврский музей) (Histoires des Peintres, изд. Laurens).

Самый великий художник этого времени, Николя Пуссен (1594—1665), почти всю жизнь свою провел в Италии; призванный в Париж в 1641-м году, чтобы руководить живописными работами, он скоро не в силах был выдерживать неприятную борьбу с придворными интригами и под первым удобным предлогом возвратился в Италию. Пуссен был богато одарен, он обладал нежной, *расиновской* душой и глубоким пониманием больших исторических пейзажей. Но картины эти, сильно задуманные и скомпанованные, представляют собою раскрашенные барельефы; его фигуры, очень правильно нарисованные, бесхарактерны; в чертах их нет ничего индивидуального, в телах их не чувствуется жизни. Пуссен написал несколько Вакханалий без малейшей улыбки, без тени сладострастия. Его краски сухи и кричащи, как раскраска, сделанная после рисунка и неохотно; лишь дали в его пейзажах написаны в гармоничных скромных тонах. Он находился под тираническим влиянием античного мира и был также рабом аллегории; один из его шедевров, *Аркадские пастухи*, непонятен без комментариев и до сих пор еще неизвестно, правильно ли он разгадан (рис. 479). Во всяком случае библейские сцены Пуссена принадлежат к числу самых прекрасных иллюстраций священной истории; в этом отношении он не уступает даже Рафаэлю.



Рис. 479.—Н. Пуссен. Аркадские пастухи. (Луврский музей).

Лесюёр (1616—1655) был несколько поверхностным художником, и картины его, почти все сохранившиеся в Лувре, могут заинтересовать изучающего их, но не привлечь. Правда, среди 22 картин, в которых он изображает жизнь святого Бруно, мы находим несколько прекрасных композиций и великолепных фигур; но в них слишком явно обнаруживается подражание Рафаэлю и отсутствие огня и вдохновения. Его колорит не так тускл, как колорит Пуссена, но более кричащ и резок. Те, кто называет его *Расином живописи*, плохо читали Расина или смешали его с Кампистроном.

Жан Жувене (1644—1717), протеже Лебрёна, был также подражателем. Его *Снятие с Креста* заслужило честь висеть в Salon Carré в Лувре и находится

на своем месте. Оно стоит выше подобных же произведений болонской школы; но в нем чувствуется больше риторики, чем красноречия, больше академического знания, чем чувства.



Рис. 480.—Клод Лоррэн. Брод. (Луврский музей)



Рис. 481.—Клод Лоррэн. Высадка Клеопатры. (Луврский музей).

Клод Лоррэн (1600—1682), подобно Пуссену, жил в Италии и был любимцем трех пап. Он был бесспорно мастером этого ложного и условного жанра, называемого „итальянским пейзажем“, в котором искусно составленная декорация природы служит фоном и рамкой для исторической или мифологической композиции. Храмы, деревья и скалы Клода Лоррэна мало реальны; люди еще меньше; но что̀ спасает картины, что̀ вызывает справедливое восхищение—это проникнутое поэтическим чувством изображение пространства, неба, воды, света. В этом чрезмерном свете, не омрачаемом ни единым облаком, есть что-то искусственное и театральное,



Рис. 482.—Риго. Портрет Боссюе. (Луврский музей.) (Клише Neurdein).



Рис. 483—Риго. Гаспар де Гейлан (Cueydan). (Музей в Э). (Gazette des Beaux-Arts).

если мы сравним их с прозрачной ясностью пейзажей Кейпа или Вермеера; но все же в залитых светом пейзажах Клода Лоррэна есть какая-то героическая


Рис. 484.—Риго. Художник Миньяр. (Версальский музей).


Рис. 485.—Никола де Ларжильер. Портрет художника, его жены и дочери. (Луврский музей). (Клише Neurdein'a).

красота (рис. 480—481). Тёрнер, завещавший свои картины Лондонской Национальной галлерее, просил, чтобы два лучших его шедевра были повешены рядом


Рис. 486 —Симон Гильэн. Людовик XIII. (Луврский музей).


Рис. 487 —Ф. Жирардон. Модель статуи Людовика XIV. (Луврский музей).

с двумя шедеврами Клода; они находятся там и в настоящее время и служат доказательством влияния великого люминиста XVII-го века на его более одаренного соперника XIX-го века.

С самого начала царствования Людовика XIV вплоть до наших дней во Франции писали прекрасные портреты; портретное искусство сделалось национальным искусством и для того, чтобы позировать перед нашими великими художниками во Франции, приезжают издалека. Это происходит от того, что академическая условность оказала на этот род искусства гораздо меньше влияния, чем на другие; художник волей-неволей поставлен лицом к лицу с природой и вынужден открыть глаза, чтобы увидеть ее. Но в эпоху Людовика XIV вся жизнь сделалась настолько искусственной, что даже в портретах чувствуется что-то манерное и натянутое; доказательством этого служат Людовик XIV и Боссюе Гиацинта Риго, прекрасные произведения, но в высокопарном и холодном стиле (рис. 482—484). Лучшим портретистом был Ларжильер (1656—1746), шедевр которого, изображающий художника, его жену и дочь, находится в Лувре (рис. 485). Очаровательная картина, но она вызывает улыбку, несомненно, больше, чем этого хотел сам автор; в позе родителей слишком подчеркнуто чувство собственного достоинства, а в грации молодой девушки столько жеманства! Миньяр, соперник Лебрёна, сделавшийся после него директором Академии живописи,—чарующий портретист, но в технике его чувствуется робость и педантизм; Пуссен называл его портреты „холодными и накрашенными“. Но он больше известен своими большими композициями, в особенности, фресками купола Val-de-Grâce, воспетыми пространно и высокопарно Мольером. Это посредственное послание великого поэта очень поучительно; из него мы можем видеть, какие требования предъявлялись критикой к искусству XVII-го века. По Мольеру оно должно быть:


Рис. 488.—Куазево (Coysevox). Герцогиня Бургундская в виде Дианы. (Луврский музей).


Рис. 489 —Ф. Жирардон. Похищение Прозерпины. (Версальский парк).

Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
Et non du fade goût des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents,
Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre,
Et de la grande Rome abattant les remparts,
Vint, avec son Empire, étouffer les Beaux-Arts*).

Надо, следовательно, подражать антикам, презирать традиции французского искусства, и восстановить „хороший тон“ в его правах. Уже это великолепно, но вот продолжение:

*) Приправлено солью нашей античной прелести, а не пресным вкусом готических орнаментов, этого чудовищного порождения невежественных веков, когда потоки варварства наводнили почти всю землю и вступили в смертельную вражду с хорошим тоном и, разрушив оплот великого Рима, своим господством заглушили изящные искусства.

Il nous dicte amplement les leçons du dessin,
Dans la manière grecque et dans le goût romain,
Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
Sur les restes exquis de l'antique sculpture *).

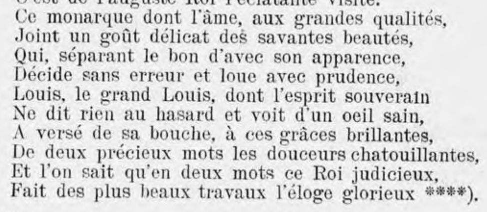
Живопись должна подражать скульптуре,—вот пагубный идеал академизма! Что касается колорита, то и для него готова формула:

Et quel est ce pouvoir qu'au bout des doigts tu portes,
Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,
Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,
Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs? **)

Мольер, повидимому, очень пристрастен к этим „bruns" и снова возвращается к ним, восхваляя:

Le gracieux repos que, pars des soins communs,
Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns ***).

Для рисунка—антики, для живописи коричневые и светлые краски—вот формула для великого искусства. О природе, какой мы ее видим, какою чувствуем непосредственно, ни одного слова. И высшим судьей вкуса является не публика и не художники: это Людовик XIV, суждение которого непреложно:



Mais ce qui plus que tout élève son mérite,
C'est de l'auguste Roi l'éclatante visite.
Ce monarque dont l'âme, aux grandes qualités,
Joint un goût délicat des savantes beautés,
Qui, séparant le bon d'avec son apparence,
Décide sans erreur et loue avec prudence,
Louis, le grand Louis, dont l'esprit souverain
Ne dit rien au hasard et voit d'un oeil sain,
A versé de sa bouche, à ces grâces brillantes,
De deux précieux mots les douceurs chatouillantes,
Et l'on sait qu'en deux mots ce Roi judicieux,
Fait des plus beaux travaux l'éloge glorieux ****).

Рис. 490.—П. Пюже. Смерть Милона Кротонского. (Луврский музей).

Такие суждения, написанные пером великого человека, скорее печальны, чем смешны.

В скульптуре, как и в живописи, честь национального искусства поддерживает портрет: Людовик XIII Симона Гильэна (рис. 486), Людовик XIV Жирардона (рис. 487), вот два образца

*) Оно диктует нам все искусство рисунка в греческой манере и римском вкусе, на классических остатках античной скульптуры оно учит нас истинно прекрасному и прекрасной природе.

**) И какова та мощь, которую носишь ты в концах своих пальцев, что она может оживить в наших глазах мертвые вещи, и с помощью смеси небольшого количества коричневых и светлых тонов одухотворить краски и дать жизнь камням?

***) Чарующее спокойствие, которое сообщают коричневые тона светлым, а светлые коричневым.

****) Но что всего более возвышает заслуги искусства, это просвещенное мнение державного повелителя, монарха, соединяющего с возвышенными качествами души тонкий вкус к искусно созданным красотам, монарха, который, отделяя истинно прекрасное от ложного

из сотни произведений этого высокопарного искусства. В других областях искусства Куазево (Coysevox, 1640—1720) и его ученики—Кусту́, и даже холодный Жирардон, когда они не находились под такой полной властью аллегории, то их знание формы и внутреннее чувство создавали произведения, внушающие уважение (рис. 488, 489, 491). С таким чувством мы смотрим на Renommées Куазево у входа в Тюльери и на Лошадей из Марли́ (Chevaux de Marly) Гильома Кусту́ при входе на Елисейские поля.

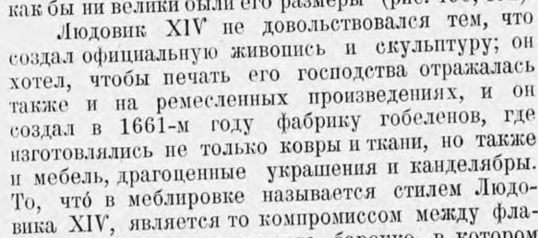


Рис 491.—Кусту. Рона. (Ратуша в Лионе).

Эти художники были любимцами двора и города; но истинным великим скульптором этой эпохи был независимый и одинокий Пьер Пюже (1622—1694). Подобно Пуссену и Клоду Лоррэну он жил, главным образом, в Италии и на юге Франции, вдали от иссушающей тирании Лебрёна. Гений Пюже, несколько академическое отражение гения Микель-Анджело с сильным влиянием Бернини, не был оценен по заслугам, хотя Кольбер, желая помочь Пюже, и поручил ему украсить скульптурой королевские галеры. Его талантом не пользовались для пышного украшения Версаля, где господствовал бессодержательный талант Жирардона. Произведения его носят характер сурового величия, отражавшего одиночество его жизни, преданной одному искусству и его благородной гордости, которая в шестьдесят лет, после создания Милона Кротонского, внушила ему следующие слова: Я воспитан на великих произведениях, я наслаждаюсь, когда я работаю, и мрамор дрожит предо мною, как бы ни велики были его размеры" (рис. 490, 492).



Рис. 491а.—Кусту. Лошади из Марли. (Елисейские поля в Париже). (Клише Giraudon).





Людовик XIV не довольствовался тем, что создал официальную живопись и скульптуру; он хотел, чтобы печать его господства отражалась также и на ремесленных произведениях, и он создал в 1661-м году фабрику гобеленов, где изготовлялись не только ковры и ткани, но также и мебель, драгоценные украшения и канделябры. То, что в меблировке называется стилем Людовика XIV, является то компромиссом между фламандскими традициями и итальянизмом, то родом строгого барокко, в котором французский вкус обнаруживается, главным образом, в выборе материала и прекрасном исполнении, Буль, который изготовлял очень много изделий из красного

судит безошибочно и хвалит с осторожностью, Людовика, великого Людовика, державный ум которого ничего не высказывает необдуманно и все видит здравым оком. Он высказал об этом прелестном создании искусства два лестных, чарующих, драгоценных слова, и в этих двух словах просвещенный Государь восхваляет одно из лучших творений.

дерева, приобрел долговечную славу своей мебелью с инкрустациями из меди, олова и черепахи, не очень изящного вида, но безукоризненной техники (рис. 493). Лучшим литейщиком из бронзы и чеканщиком был один итальянец, Филиппо Каффиери, стоявший во главе многочисленных художников. Последние годы царствования Людовика XIV были самым печальным упадком. Но хотя дряхлый король умирал и медленно, однако Франция, несмотря на все произведенные им опустошения, оставалась, к счастию, живой и трудоспособной даже после того, как тысячи искусных работников были изгнаны в Голландию и Пруссию отменою Нантского эдикта. В тяжелом безмолвии, к которому принуждал ее одряхлевший деспотизм, она готовила блестящее возрождение XVIII-го века, которое должно было загреметь, подобно торжествующей музыке освобождения, почти на другой день после смерти Короля-Солнца.


Рис. 492.—П. Пюже. Александр и Диоген. (Луврский музей). (Клише Giraudon).


Рис. 493.—Комод р боты Буль. (Версальский дворец).

БИБЛИОГРАФИЯ. — L. Gonse, La Sculpture française depuis le XIV siècle, Paris 1894; Ch. Blanc, L'Ecole française de peinture, 3 vol., Paris 1862; O. Merson, La Peinture française au XVII et au XVIII siècle, Paris 1900; L. Gouse, Les chefs-d'oeuvre des Musées de France, la Peinture, Paris 1900; La Sculpture, Paris 1904; St. Lami, Dictionnaire des sculpteurs.. sous Louis XIV, Paris 1906; E. Bourgeois, Le Grand Siècle, Paris 1896; E. Müntz, L'Enseignement des Beaux-Arts en France, le Siècle de Louis XIV (Gazette, 1895, II, p. 367); L. Courajod, Leçons professées I, Ecole du Louvre, t. III, Paris 1903 (происхождение современного искусства, оппозиция национального стиля академизму (H. Lemonnier, L'art au temps de Richelieu et de Mazarin, Paris 1893.

H. Bouchot, J. Callot, Paris 1889; G. Grandin, La Famille Lenain (Réunion des Sociétés des Beaux-arts, 1900, p. 475); A Valabrègue, Les frères Lenain, Paris 1904; H. Jouin, Ch. Le Brun et les Arts sous Louis XIV, Paris 1890; O. Merson, Charles Le Brun (Gazette, 1899, II, p. 353); Ch. Le Brun à la Manufacture royale (ibid, 1895, I, p. 89); P. Marcel, Charles Le Brun, Paris 1909; J. Guiffrey, L'Exposition des Gobelins (ibid., 1902, II, p. 265); H. Bouchitté, Le Poussin, Paris 1858; Eliz. Denio, Nicolas Poussin, Leipzig 1898 (англ. перевод, London 1899; P. Desjardins, Poussin, Paris 1903; M-me Mark Pattison (Lady E. Dilke), Claude Lorrain, Paris 1884; P. Mantz, Largillière (Gazette, 1893, II, p. 89); P. Lalande, L'art du portrait au XVII siècle (Grande Revue, 15 ноября 1904); E. Michel, Etudes sur l'Histoire de l'Art, Paris 1896 (фламандский пейзаж, Клод Лоррэн).

A. Lagrange, P. Puget (Gazette, 1865—1867); P. Auquier, Puget, Paris 1903; G. Le Breton, L'Hercule de Puget au Musée de Rouen (Gazette, 1888, I, p. 224); Lady E. Dilke, Les Coustou (ibid., 1901, I, d. 1). A. de Champeaux. Le Meuble, 2 vol., Paris 1885—1901; A. Molinier, Le Mobilier au XVII et au XVIII siècle, Paris, s. d.; Le Mobilier français au Musée du Louvre, Paris 1903; La Collection Wallace, Meubles et Objets d'art français, Paris 1903, The Louis XIV Style (Burlington Magazine, 1903, I, p. 25); H. Havard, Les Boulle, Paris 1893. I. Guiffrey, Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs, Paris 1877; Chr. Scherer, Elfenbeinplastik seit der Renaissance, Leipzig 1903; E. Molinie, Les Ivoires, Paris. s d.

ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЕРТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ФРАНЦУЗСКОЕ ИСКУССТВО XVIII-го ВЕКА И АНГЛИЙСКАЯ ШКОЛА.

После смерти Людовика XIV Франция вздохнула свободнее. В течение пятнадцати лет она жила только наполовину, задерживая дыхание, в атмосфере страха, посредственности и угрюмой pruderie. Париж изменился почти в один день. Итальянские актеры, изгнанные после 1697 года, вновь появляются; начинается непрерывный ряд празднеств, балов и увеселительных прогулок. Все общество во главе с регентом стремилось вновь найти утраченную естественность и веселость. Но оно не могло сразу освободиться от старых привычек и, вместо того, чтобы возвратиться к живой природе, предпочло, остановившись на полпути, природу наряженную и вылощенную. Выразителями этой любви к удовольствиям, изяществу, легкой жизни явились Ватто и его преемники.



Рис. 494.—А. Ватто. Сельский праздник. (Королевский замок в Берлине). (Woermann, Malerei, изд. Seemann).

Эти очаровательные художники, которые образуют как бы изящную гирлянду с самого начала до конца XVIII-го века, в глазах многих людей являются выразителями вкусов и стремлений своего века. Но это совсем несправедливо. Век, который с увлечением аплодировал скучным трагедиям Вольтера, страшно увлекался Духом законов и Эмилем, был далеко не фривольным, хотя и любил среди других радостей общественной жизни то, что̀ называется фривольностью. Он еще был вполне проникнут классицизмом и это было неизбежным, потому что образование было основано исключительно на изучении греков и римлян. Но на-ряду с этим классическим течением, никогда не прерывавшимся и занявшим господствующее положение к концу царствования Людовика XV, существовало другое, вытекавшее из реакции французского духа против деспотизма прошлого. Это течение стремилось к свободе, веселью, изящному эпикурейству, составлявшему одно из очарований XVIII-го века. Правда, мы привыкли порицать его; мы так много слышали о развращенности этого века, его распущенности, ничего не уважавшей, его позорном нечестии. Это происходит оттого, что наши воспитатели сами выросли во время политической и религиозной реакции, господствовавшей в течение почти всего XIX-го века, которая относилась с ужасом к предшествующей

эпохе. Я не имею теперь возможности доказать ложность этого предрассудка; могу только сказать, что XVIII-й век, в общем, отличался стремлением к природе, правде, к более разумному пониманию жизни. Одни лишь педанты и лицемеры, Триссотены и Тартюфы, эти самые опасные враги французского духа, не могут простить этому веку его недостатков.



Рис. 495.—Н. Ланкре Зима (Луврский музей). (Клише Neurdein).

В эпоху Людовика XIV публику составлял, главным образом, король, как мы это видели в стихах Мольера к Миньяру (стр. 229—230.). В следующий век ее образуют еще не все люди, но придворный мир, писатели и ученые, буржуа, финансисты, главным же образом, хорошенькие женщины. Искусство старалось служить им, доставлять им удовольствие, выражать их привлекательность и могущество. Мы напрасно старались бы найти в XVII-м веке художника, подобного Мейссонье, кисть которого никогда почти не писала женщины. Ни в одну эпоху женщина не господствовала так безраздельно; если реакция XIX-го века и отняла у нее эту власть, то, по всем признакам, наше время восстановит ее в своих правах.



Рис. 496.—Н. Ланкре. Осень. (Коллекция Эдмонда Ротшильда в Париже).

Наступление нового стиля не уничтожило ни Академий, ни академизма. Последние ученики Лебрёна идут рука об руку с Куапелем, ван-Лоо, Лагрене, со всем этим напыщенным и бессодержательным искусством, которое приводит к более суровому академизму Вьена (Vien) и Давида. Об этих художниках сказать нечего, кроме того, что легкое искусство, порхавшее вокруг них, оказало на них гораздо бо́льшее влияние, чем они это сами сознавали. Так, напр., картина Куапеля на библейскую тему, исполненная в громадных размерах, имеет вид живописи для веера, но чрезмерно увеличенной. Лучшим представителем академизма до Давида был не француз, но немец Рафаэль Менгс, живший, главным образом, в Италии (1728—1779). Если этот талантливый художник не создал ни одного истинного шедевра, то это происходит от того, что он, подобно Карраччи, прельстился, к сожалению, соблазном эклектизма, который воспринимает живую красоту лишь из вторых рук.

Великим мастером галантной живописи является Антуан Ватто из Валансьена, приехавший в Париж в 1702-м году и умерший там в 1721-м. В своем родном городе он имел возможность видеть огромные полотна Рубенса; в Париже, в Люксембургской галлерее, он видел другие его картины. Он также знал остроумного

декоратора Жильо, писавшего сцены для комедий. Своими деревенскими и галантными Празднествами он отчасти обязан Жильо и очень много Рубенсу; по их поэтичностью и тонким чувством он обязан лишь самому себе (рис. 494). XIX-й век долго относился к ним с презрением во имя „высокого искусства". Но разве мы имеем право осудить такой шедевр, как Отплытие на остров Цитеру (1717), за то, что он прославляет радость жизни и счастье пользоваться ею вдвоем? Разве роль искусства, наоборот, не заключается в том, чтобы очищать все чувственное изяществом, изображать красоту привлекательной, вносить в жизнь радость и ускорять биение ее пульса?


Рис. 497.—Ф. Буше. Купальщицы. (Луврский музей). (Клише Neurdein).

Ватто был утонченным колористом; в его палитре встречаются изысканные оттенки красок ван-Дэйка; но недостаток его заключался в том, что он смотрел на природу, как на оперную сцену, освещенную бенгальскими огнями, что мы не видим в нем ни страсти, ни чувства, что он не проникал дальше поверхности вещей. Подражатели его, Ланкре и Патер, более чувственные, но менее утонченные, все же были настоящими художниками (рис. 495, 496). Но можно ли сказать то же самое о Буше, самом плодовитом из этого рода художников (1704—1770)? Он был находчивым декоратором, любил волнообразные и вычурные линии, характерные для стиля рокайль. Буше рисовал развязно, с шиком, но не изучая природы; он писал свои картины, как экраны, с обилием однообразных голубых и розовых красок; его краски, искусственно веселые, часто резки, бледны или вялы (рис. 497). Этот, так называемый, „художник граций" отличался поверхностностью и пошлостью, и самые смелые его фантазии даже не чувственны, нечто вроде berquinades*) наизнанку. Фрагонар (1732—1806) был несравненно выше его; он стоял наравне с Ватто в своем понимании реального мира и разнообразии мотивов (рис. 498, 499). Бедняга Фрагонар, пышный и радостный, умер забытым и непризнанным во время Империи, после того как видел торжество художников, которые унижали его, считали развратителем общественных нравов, но не обладали ни его воображением, ни его „ремеслом".


Рис. 493.—Фрагонар. Любовное письмо, написанное шифром. (Музей Hertford House, коллекция Richard Wallace в Лондоне). (Клише Mansell, Лондон).

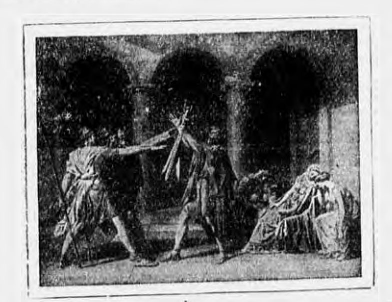
*) Беркен (Berquin), французск. писатель, автор l'Ami des enfants, 1749—1791. *Прим. пер*

В середине XVIII-го века утомительная фривольность Буше и его последователей вызвала двойную реакцию, стремление к античному искусству и к искусству моральному. Первое должно, главным образом, занять наше внимание.

Часто думают, что классическая реакция началась вместе с Революцией. Но это заблуждение; она ясно обрисовалась уже в начале царствования Людовика XV. Первые значительные раскопки в Помпее и Геркулануме, произведенные в 1755-м году, вызвали живой интерес к античному искусству. Немецкий ученый Винкельман (1717—1768), огорченный упадком искусства в Германии и Италии, призывал художников к подражанию античным образам. Его История искусства древности*) была переведена на французский язык в 1764-м году и имела огромный успех в Париже. С другой стороны, сильный и изящный резец итальянского гравера Пиранези распространял в тысячах экземпляров изображения римских памятников, скульптурных ваз, канделябров, барельефов. Влияние их на декоративное искусство было громадное.


Рис. 499.—Фрагонар. Этюд. (Луврский музей).

При вступлении на престол Людовика XVI в 1774-м году, любовь к античному миру уже достигла господства, и его искусство и нравы вызывали восхищение еще больше от того, что люди этой эпохи сами стояли слишком далеко от своего идеала. Новый король, хороший семьянин, набожный, но умственно несколько ограниченный, ввел при дворе благопристойность, по крайней мере, внешнюю, которая представляла полный контраст с распущенностью, господствовавшей в последние годы царствования Людовика XV. Из всех этих элементов создался стиль Империи, возникший гораздо раньше Наполеона и только достигший безраздельного господства в эту эпоху, когда укрепление принципа власти—другими словами деспотизм—вновь вернуло на пятнадцать лет заблуждения века Людовика XIV. Вьен и Давид не создавали переворота, но лишь воспользовались им: но надо признать, что они перенесли его в искусство, где еще упорно удерживался вкус к розовым и голубым galanteries эпохи Людовика XV.


Рис. 500.—Л. Давид. Клятва Горациев. (Луврский музей).

Господство греков и римлян начинается в 1784-м году после картины Давида Клятва Горациев, прекрасного барельефа, посредственно раскрашенного, вы-

*) Есть русский пер. под редакц. Янчевецкого, Ревель 1890 г. *Прим. пер.*

звавшего бурю восторга (рис. 500). Революция и Империя сделали из Давида то, чем был Лебрён при Людовике XIV, именно—диктатора искусства; в следующей лекции мы увидим, каким образом был положен конец его диктатуре.


Рис. 501.—С. Шардэн. Молитва перед обедом. (Луврский музей).


Рис 502—С. Шардэн. Утренний туалет. (Музей в Стокгольме). (Gazette des Beaux-Arts).

В своих знаменитых Salons 1765 и 1767 года Дидро не находит слов для порицания Буше и его учеников,—которым он уже противоставляет „высокий вкус, строгий и античный"—и не может остановить поток восхвалений Шардену и Грёзу, приветствуя в них реформаторов искусства. По мнению Дидро, недостаточно, чтобы искусство было прилично; оно должно еще проповедывать семейные добродетели, благотворительность, чувствительность. Симеон Шарден был прекрасным художником, похожим на лучших голландских натуралистов, и Дидро прекрасно сумел оценить достоинство их техники; он писал картины анекдотичные, интимные, добродетельные, но его живопись была хорошей живописью (любимой фразой его было «c'est bien bon de la bonne peinture», т.-е. прекрасная вещь—хорошая живопись), возвратом к природе, какою мы ее видим при свете дня, а не при искусственном театральном освещении (рис. 501, 502). Грёз писал добродетельные и сентиментальные картины, которые нам теперь кажутся почти невыносимыми: его Отец семейства представляет собою проповедь в красках, очень скучную. Но по существу своего таланта, каким он является в хорошеньких головках молодых девушек, в Разбитом кувшине, в Молочнице, он связан с изящным


Рис. 503.—Ж. Б. Грёз Деревенская невеста. (Луврский музей).

и галантным искусством XVIII-го века (рис. 503. 504, 508). Он способствовал низвержению Буше, но был сам раздавлен Давидом, который не видел никакой


Рис. 504.—Ж. Б. Грёз. Девушка с птицей. (Hertford House, коллекция Richard Wallace в Лондоне).


Рис. 505.—Ж. М. Натье. M-lle Лямбеск и маленький граф де-Брионн. (Луврский музей).

разницы между искусством чувственным и чувствительным, если оно не было вдохновлено греками или римлянами. „Надо возвратиться,—говорил он яростно,—к чистой


Рис. 506.—М. К. де Латур. Портрет г-жи Помпадур. (Пастель в музей св. Квентина).


Рис. 507.—Г-жа Виже Лебрён. Портрет г-жи Крюссоль. (Музей в Тулузе). (Gazette des Beaux-Arts).

античности". Один из скульпторов времен Революции, льстивший Давиду, требовал, чтобы все фламандские картины были уничтожены, как „выставляющие человече-

скую природу в смешном виде", и чтобы всякий „не патриотичный" сюжет был бы запрещен для искусства.


Рис. 506.—Ж. Б. Грёз. Молочница. Луврский музей). (Gazette des Beaux-Arts).

Только в одном роде живописи, в портрете, XVIII-й век продолжал создавать шедевры. Латур рисовал пастелью очаровательные, выразительные лица, как будто покрытые нежной пыльцей бабочки (рис. 506). Паттье, несколько однообразный в своем изяществе, оставил написанные с большим вкусом портреты красивых накрашенных дам (рис. 505). Более знающий и глубокий Токе является автором одного из лучших портретов Лувра, портрета Марии Лещинской, покинутой супруги Людовика XV. Мадам Виже Лебрён, умершая только в 1842-м году, но по характеру своего таланта принадлежащая к эпохе Людовика XVI-го, изображала с нежным изяществом чувствительных и жеманных красавиц (рис. 507). Наконец, классики, и из них на первом месте Давид, делали великолепные портреты; эти люди большого знания перед лицом живой натуры забывали своих греков и римлян и вдохновлялись ею. Быт может, французское искусство всего более имеет право гордиться группой, образованной в Луврском музее портретом мадам Рекамье, и двумя другими, также принадлежащими Давиду, портретами г-на и г-жи Серизья (рис. 509, 511).

В скульптуре XVIII-го века противопоставлены и даже тесно связаны два направления, фривольное и академическое. Стиль Людовика XV еще живет в больших аллегорических памятниках, в мифологических группах; новое искусство проявляется в скульптурных произведениях небольшого размера и в портрете. Самым старым и лучшим скульптором этой эпохи был Лемуан, еще проникнутый тенденциями Куазево и Кусту; учеником его был Фальконѐ, который воздвиг в Петербурге колоссальную статую Петра Великого, в стиле академическом и напыщенном (рис. 510), но в Париже изваял очаровательную Купальщицу (рис. 512) и Трех Граций на знаменитых часах Камондо. Во второй половине XVIII-го века процветали два великих художника, Пигалль и Гудон: первый из них был автором великолепного памятника на могиле Саксонского маршала в Страсбурге (рис. 513), а также сидящего Меркурия, удачное подражание антикам; другой, не уступающий самым великим художникам в уменье передать натуру, изваял в Théâtre français статую Вольтера, стоящую выше всякого сравнения, Диан в Париже и Петербурге и целый ряд портретов, сделанных очень умно и правдиво (рис. 514, 515). Среди будуарных скульпторов, не ставивших себе в искусстве


Рис. 509.—Л. Давид. Портрет г-жи Рекамье. (Луврский музей).

строгих границ, но чарующе передававших женскую красоту и изящество, самым привлекательным был Клодион «chef de choeur de fringantes Bacchanales» *) (рис. 517); подобно Фрагонару, он пережил время легких нравов, и когда греко-римская


Рис. 510.—Фальконе. Конная статуя Петра Вел. (Петербург).


Рис. 511.—Л. Давид. Г-жа Серизья (Seriziat). (Луврский музей). (Gazette des Beaux-Arts).

реакция изменила вкусы публики, он вынужден был, чтобы жить, делать изваяния Катона.


Рис. 512.—Фальконе. Купальщица. (Луврский музей).


Рис. 513.—Ж. Б. Пигалль. Мавзолей маршала Саксонского. (Церковь св. Фомы в Страсбурге).

Главным очагом классического возрождения была Италия. Канова (1757—1822) считал себя соперником греков, но был лиш подслащенным Праксителем (рис. 516);

*) André Michel, Notes sur l'art moderne, Paris 1896. Я сделал в этой лекции, а также в следующей, несколько заимствований из текста этой прекрасной маленькой книги; они напечатаны в ковычках.

немец Даннекер, англичанин Флаксман, датчанин Торвальдсен по его примеру незаслуженно пользовались известностью, которая теперь кажется нам непонятной.



Рис. 514.—А. Гудон. Вольтер. (Théâtre Français в Париже).



Рис. 515.—А. Гудон. Диана. (Луврский музей).

Около 1800 года школа эта господствовала безраздельно, а вместе с нею ложное изящество и пошлость. Эти художники отличаются тем, что они никогда не чувствовали жизни человеческого тела; благодаря идеализму, они лишили искусство того, что возвышает его над литературой, именно пластической силы и выразительности.



Рис. 516.—А. Канова. Амур и Психея. (Луврский музей).



Рис. 517.—Клодион. Вакханалия. (Коллекция Эдмонда Ротшильда в Париже).

Англия, которую оттолкнуло от искусства пуританство, в течение долгого времени знала только чужеземных художников, Гольбейна, Рубенса и ван-Дэйка; лишь некоторые миниатюристы, вроде Исаака Оливера, предвещают зарождение национального вкуса (рис. 518). В первой половине XVIII-го века появляется художник-моралист, но не приторный, подобно Грёзу, а едкий сатирик, подобно Калло, Гогарт (1697—1764). Занимаясь слишком много содержанием его картин, поступают по отношению к нему несправедливо, забывая, что он был также хорошим живописцем. Но все же необходимо отметить



Рис. 518.—Исаак Оливер. Сэр Филипп Сидней. (Миниатюра. в Виндзорском замке).



Рис. 519.—В. Гогарт. Модный брак. (Лонд. Нац. Галл.).



Рис. 520.—Рейнкольдс. Нелли О'Бриен. (Hertford House, Collection Wallace, в Лондоне).



Рис 521.—Гэнсборо. Мальчик в голубом (The blue boy). (Коллекция герцога Вестминстерского в Лондоне).

факт, что его картины дают нам поучительные рассказы и передают их детально; это поучительное и проповедническое направление остается навсегда характерной



Рис. 522. — Гэнсборо. Прогулка. (Коллекция лорда Ротшильда в Лондоне).



Рис. 523.—Гэнсборо. Г-жа Грэхэм. (Музей в Эдинбурге).

чертой английского искусства. Справедливо замечание, что анекдотические ребусы Гогарта приготовили путь психологическим ребусам Бёрн-Джонса*).



Рис. 524. - Ромни (Romney). Портрет г-жи Керри. (Лонд. Нац. Галл.).



Рис. 525.—Рёбёрн (Raeburn). Портрет английской дамы. (Коллекция chwabacher в Лондоне).

*) R. de la Sizeranne, La peinture anglaise contemporaine, P. 1895, стр. 280; есть русский перевод.

Около середины XVII-го века под влиянием Рубенса, ван-Дэйка, Тициана и Мурильо, многочисленные шедевры которых находились в английских собраниях картин, а также под влиянием французского искусства, в то время чрезвычайно популярного, выросло поколение амечательных портретистов: Джошуа Рейнольдс (1723—1792), Гэнсборо (1727—1788), Ромни, Рёбёрн (Raeburn), Хоппнер, Опай (Opie), Лауренс (1769—1830). В противоположность французским портретистам, они прежде всего были колористами, любившими яркие и в то же время воздушные тона; в противоположность великим венецианцам, они больше стремились к красоте, чем к правдивости. Их портреты оживляют перед нами утонченную аристократию, подобную той, которая дала модели для портретов ван-Дэйка, но более здоровую и лучше приспособленную к деятельности и жизни (рис. 520—527). В ту же эпоху Кром, Гэнсборо и другие с оригинальностью, свойственной этим островитянам, воскресили традиции Рёйсдаля и положили основание современному пейзажу. Лучшие французские пейзажи XVIII-го века, за исключением нескольких небольших полотен Жозефа Верне, вдохновлены еще итальянскими традициями; англичане первые освобождаются от этих традиций и отваживаются „поставить свой мольберт в самой деревне“. С этих пор Англия начинает играть важную роль в мировом развитии искусства; она дает больше, чем получает, и как в портрете,



Рис. 526.—Хоппнер. Портрет английской дамы. (Коллекция Fleischman в Лондоне).



Рис. 527.—Лауренс. Портрет г-жи Кетберг. (Коллекция Beistegui в Париже).

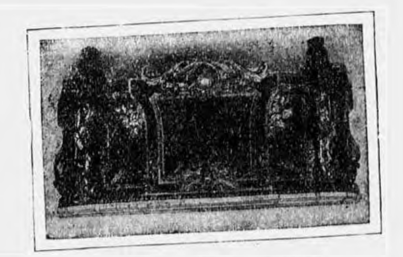


Рис. 528.—Комод работы Ризенера. (Музей Конде в Шантильи).

так и в пейзаже остается вполне национальной даже в то время, когда всюду господствует французское искусство.

БИБЛИОГРАФИЯ.—P. Lacroix, Le Dix-huitième siècle, Paris 1875; E. et J.
de Goncourt, L'Art du XVIII siècle, 3-е изд., 2 vol., Paris 1880—1883; Lady E. Dilke,
French ergravers and draughtsmen of the XVIII century, London 1903;
C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2-ое изд., Leipzig 1898;
P. Seidel, Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Welt-
ausstellung, Berlin 1900 (франц. перев., Paris 1901).
P. Marcel, La peinture française au début du XVIII siècle, Paris 1906;
J. Forster, French Art from Watteau to Prodhon, t. I, London 1906 A. Va-
labrègue, Claude Gillot (Gazette, 1899, I, p. 385); P. Mantz, A. Watteau, Paris
1889; G. Seailles, Watteau, Paris 1901; L. de Fourcaud, Watteau (Revue de l'Art,
1901, I, p. 87); Th. de Wysewa, Watteau (Revue des Deux Mondes, 15 сентября 1903).
P. Mantz, Boucher, Lemoyne et Natoire, Paris 1880; A. Michel, Boucher,
Paris 1886; O. Fidière, Alex. Roslin (Gazette, 1898, I, p. 45); P. Mantz, Nattier
(Gazette, 1894, II, p. 91); P. de Nolhac, Nattier (ibid., 1895, I, p. 457); P. Mantz,
Louis Tocqué (ibid., 1894, II, p. 455); Louis de Faucaud, Chardin, Paris 1900 (cf.
Revue de l'Art, 1899, II, p. 383); Lady E. Dilke, Chardin (Gazette, 1899, II, p. 177);
G. Schefer, Siméon Chardin, Paris 1903; E. Pilon, Chardin, P. 1909; M. Tourneux,
Les Colson (Gazette, 1898, II, p. 337); C. Gabillot, Les Drouais (Gazette, 1905,
II, p. 177); R. Portalis, Fragonard, Paris 1889; E. de Gonco rt, La Tour (Gazette, 1867,
I, p. 127); M. Tourneux, La Tour (ibid., 1899, I, p. 485); J. Flammermont, Les Por-
traits de Marie-Antoinette (ibid., 1897, II, p. 283; 1898, I, p. 183); Hautecoeur,
Greuze, Paris 1913; H. Bouchot, Boilly (Revue de l'Art, 1899, I, p. 339); H. Harrisse,
L. Boilly, Paris 1898; P. Seidel, A. Pesne (Gazette, 1891, I, p. 318); H. Bouchot, M-me
Vigée Le Brun (Revue de l'Art, 1898, I, p. 51); Ch. Pichot, M-me Vigée Le Brun,
Paris 1892; Aubert, J. M. Vien (Gazette, 1867, p. 180); C. Gabillot, Hubert Robert et
son temps, Paris 1898; Ch. Saunier, Louis David, Paris 1904.
L. Gonse, La Sculpture française, Paris 1895; Lady E. Dilke, French archi-
tects and Sculptors of the XVIII century, London 1900; A. Roserot, J. B. Bou-
chardon, Paris 1894; Rocheblave, Pigalle (Revue de l'Art, 1902, II, p. 267); H. Thi-
rion, Les Adam et les Clodion, Paris 1865; J. Guiffrey, Clodion (Gazette, 1892, II,
p. 478); A. G. Meyer, Canova, Bielefeld 1898.
A. de Champeaux, Le Meuble, 2 vol., Paris 1885—1901; Lady E. Dilke, French fur-
niture and dekoration in the XVIII century, London 1902; E. Molinier, Le Mo-
bilier aux XVII et XVIII siècles, Paris 1899; Le Musée du mobilier français
au Louvre (Gazette, 1901, I, p. 441); P. de Nolhac, La Décoration de Versail-
les au XVIII siècle (Gazette, 1895, I, p. 265; 1898, I, p. 63); G. Schefer, Le style
Empire sous Louis XV (Gazette, 1897, II, p. 481); P. Lafond, L'Art décoratif et
le Mobilier sous la République et l'Empire, Paris 1900.
E. Chesneau, La Peinture anglaise, Paris, s. d.; A. Dayot, La Peinture
anglaise, Paris 1908; H. Bouchot, La Femme anglaise et ses Peintres, Paris
1903; G. C. Williamson, The history of portrait miniatures, 2 vol., London 1904;
A. Dobson—W. Amstrong, Will. Hogarth, London 1892 (франц. пер.); B. Brown, Ho-
garth, London 1905; W. Amstrong, Sir Joshua Reynolds, London 1901 (франц.
пер.); Gainsborough, London 1900 (франц. пер.); Turner, 2 vol., London 1902; A. Wherry,
Turner, London 1903; R. S. Cower, Thomas Lawrence, London 1900; Th. de Wy-
zewa, Thomas Lawrence (Gazette, 1891, I, p. 118; H. Maxwell, George Romney,
London 1903; H. Ward—W. Roberts, Romney, London 1903. Cl. Philipps, John Opie (Ga-
zette, 1892, I, p. 299); W. Roberts, Beechey, London 1907; A. B. Chamberlain, Constable,
London 1904.

ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ ЛЕКЦИЯ.

ИСКУССТВО XIX-го ВЕКА.

В начале XIX-го века Луи Давид (1748—1825) безраздельно господствовал над
французским искусством. С чисто якобинской нетерпимостью он возвел в
догмат подражание античным статуям и барельефам, пренебрежение в жан-
ровым сюжетам и полное презрение к чувственной или просто приятной живописи.
Но на практике он был лучше, чем в теории, доказательством чему служат его
великолепные портреты (рис. 509, 511), центральная группа его картины Сабинян-
ки (рис. 529) и огромная композиция Коронование Наполеона в Notre-
Dame, этот „эпический протокол", самая прекрасная из исторических картин, созда-
нных какой бы то ни было школою (рис. 530). В 1815-м году Давид, вотировавший

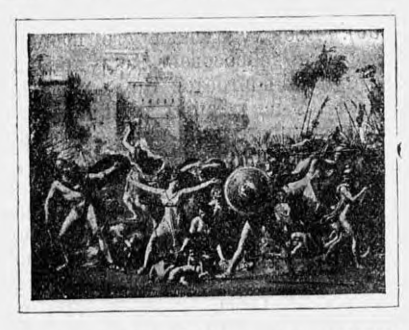


Рис. 529.—Л. Давид. Сабинянки, останавливающие римлян и сабинян. (Луврский музей).



Рис. 530.—Л. Давид. Коронование Наполеона в Соборе Notre-Dame Парижской Богоматери (центральная часть). (Луврский музей).

смерть Людовика XVI, был изгнан, как цареубийца; он умер в Бельгии через де-
сять лет после того, как написал в этой стране несколько прекрасных портретов
широкой манеры, в которых как бы чувствуется запоздалое влияние Франца Гальса.
Современники Давида, хотя и находились под его деспотическим влиянием, но со-
хранили свою независимость в большей мере, чем современники Лебрёна. Самый
безличный из них, Герен (Guerin), более других предан забвению. Приторный Жерар
больше похож на Канову, чем на своего учителя, и своим Амуром и Пси-

хсей открывает путь слащавым художникам второй Империи (рис. 531). Жироде вдохновлялся Оссианом Макферсона, которым Наполеон I восхищался наравне с Гомером; его живопись, классическая по форме, слабая и рыхлая по технике, уже проникнута романтическим духом (рис. 533). Гро, автор двух шедевров, Зачумленные в Яффе и Наполеон при Эйлау (рис. 534, 535), уже возвещает романтизм своим пристрастием к современным темам и обнаруживает очень мало уважения к греко-римским традициям. Давид упрекал его в этом и советовал к ему „перечитывать Плутарха"; но как в искусстве, так и в литературе Брут, Катон и Гракхи уже отжили свое время.


Рис. 531.—Ф. Жерар. Амур и Психея. (Луврский музей). (Клише Neurdein).

Самым оригинальным художником Империи был Прудон, наиболее привлекательный из великих мастеров (1758—1823). Он изучал Корреджо и Леонардо, которого он называл своим „учителем и героем" и отдавал ему предпочтение перед Рафаэлем. Прудон достиг совершенства в светотени, в передаче ласкающей игры света на белом и бархатистом теле. Гармоничный и временами сильный колорист, но несколько вялый рисовальщик, по выбору сюжетов он оставался классиком и, таким образом, являлся в живописи тем же, чем был Андре Шенье в литературе (рис. 532, 536). Все художники его времени, даже Жерар, писали добросовестные и хорошие портреты; некоторые из портретов Прудона, напр., Мадам Копиа (M-me Copie) и Императрица Жозефина, представляют собою редкие шедевры.


Рис. 532.—Прудон. Похищение Психеи. (Луврский музей). (Клише Neurdein).

После 1806-го года, один из учеников Давида, Энгр (1780—1867), рисовал карандашом группы портретов, которые всегда будут считаться чудом искусства (рис. 538). Этот человек с железным характером, живший более восьмидесяти четырех лет, сразу обнаружил свою независимость; его упрекали за „готические" традиции и за то, что он вдохновлялся предшественниками Рафаэля. Но с течением времени он становится непримиримым классиком, тонким, нервным рисовальщиком, необыкновенно чутким к *valeurs* **tactiles**, но неспособным выражать эмоцию, страсть, мечтательность. Он не только был плохим живописцем, но и презирал живопись, считал ее „ненужным удовольствием" и утверждал, что хорошо нарисованное достаточно хорошо и написано. За исключением нескольких маленьких картин и портретов с великолепной техникой, именно портретов г-жи Девосей и

г-жи Сенонн, Энгр просто делал общую раскраску картин. По выражению Делакруа, он накладывал краски, „как мелкие конфекты на хорошо испеченный торт". Глядя на его Богоматерь ((Vierg àl'Hostie,) Орас Верне, сам посредственный колорист, воскликнул: „Подумать, что вот уже двадцать лет он нам тычет в глаза подобные синие краски!". Благодаря краскам, одновременно землистым и кричащим, его


Рис. 533.—Л. Жироде. Атала в могиле. (Луврский музей).


Рис. 534.—Ж. А. Гро. Бонапарт и зачумленные в Яффе. (Луврский музей).

Апофеоз Гомера производит почти отталкивающее впечатление, несмотря на многие красоты, которые обнаруживаются при более внимательном изучении. Чтобы показать мелочность и нетерпимость Энгра, я считаю уместным добавить, что он исключает Шекспира и Гёте из ряда великих людей, после того как поместил их на своем


Рис. 535.—Ж. А. Гро. Наполеон при Эйлау. (Луврский музей).


Рис. 536.—П. Прудон. Правосудие и божественное мщение, преследующие преступление. (Луврский музей).

эскизе, так как заподозрил их в причастности к романтизму! Мы до сих пор еще восхищаемся его фигурами голых женщин в Источнике, Андромеде, Одалиске; но они кажутся более красивыми в фотографических снимках и гравюрах на меди. „Зачем он не пишет прозой?" говорил Буало о Шаплене. С таким же правом можно задать вопрос Энгру, зачем он писал красками (рис. 537, 539).

Жерико, жизнь которого была очень коротка (1791—1824), сыграл огромную роль в истории французского искусства, так как он с еще большей силой и смелостью продолжал традиции Гро. Его Плот Медузы (1819), так же как и Зачумленные в Яффе Гро, гораздо ближе стоит к Микель-Анджело, чем к античному миру. Вместе с этим шедевром „движение и драматизм торжественно возвращаются в область искусства". Жерико ездил в Англию, чтобы выставить там свой Плот, и вывез оттуда новое представление о красоте колорита, не имеющего ничего общего с раскраской преемников Давида; он зависит одновременно от англичан и от Рубенса в своих замечательных этюдах лошадей, как, например, в картине Скачки в Ипсоме, находящейся в Лувре; это— первый пример изображения карьера во французском искусстве *). Его Раненый Кирасир и Офицер стрелков, большие фигуры, написанные до поездки в Англию, отличаются еще слишком условным рисунком (рис. 540, 542).



Рис. 537.—Д. Энгр. Портрет г-жи Сенонн. (Музей в Нанте.) (Gazette de Beaux-Arts).

Преемником Жерико был Делакруа (1798—1863), который считается главой романтической школы. Слово романтизм не дает точного понятия; это был, главным образом, протест против тирании греков и римлян, восстановление в правах средневекового и современного искусства и протест против несправедливых на него нападок. Делакруа заимствовал сюжеты самых знаменитых своих картин у Данте, Шекспира, Байрона, из истории крестовых походов, Французской Революции и Греции, восставшей против Турции (рис. 544, 546). В его картинах чувствуется влияние Жерико-Рубенса и Паоло Веронезе, он страдал недостаточным знанием рисунка; зато живопись его проникнута лихорадочной жизнью, выразительностью, глубоким чувством и пониманием колорита и его поэзии. Своей смелой и широкой техникой он решительно порвал с робкой раскраской предшественников и уже издалека начал готовить путь современному импрессионизму. Названия „больного Рубенса" и

Рис. 538—Д. Энгр. Семья Стамати (рисунок). (Коллекция Zeon Bonnat á Bayonne).

*) Это движение, не соответствующее действительности, которого не дала моментальная фотография (см. 1-ю лекц.), было выдумано микенскими художниками и заимствовано от них южной Россией, Персией Сассанидов и Китаем, прежде чем появилось в Европе. Самым старым из примеров этого движения является английская гравюра 1794-го года; во Франции оно не встречается до Реставрации; в Германии—до 1840-го года. После 1880-го года открытия, сделанные моментальной фотографией, мало-по-малу вытесняют его из живописи.

„беспокойного Веронезе" нисколько не унижают его, потому что его болезненность и бесспокойство были свойствами эпохи, более человечными и плодотворными, чем оптимизм его излюбленных моделей.



Рис. 539.—Д. Энгр. Портрет Бертена. (Луврский музей). (Клише Neurdein).

Несмотря на проклятия Энгра, для которого Делакруа был дьяволом в живописи, строгий академизм не устоял перед натиском романтиков. Эта строгость совсем не была свойственна национальному духу, который в конце концов всегда одерживает верх. Образовалась эклектическая школа, в которой поэзия романтизма, его несколько мистическая любовь к средневековью, оттенок Грёзовской сентиментальности и даже отголоски Буше были соединены с манерой рисунка с антиков и с культурным идеализмом преемников Давида. Картины художников этой школы представляют собою анекдотическую живопись на полотнах огромного размера: художники эти старались растрогать зрителей скорее выбором сюжетов для своих картин, изяществом своих женских и детских типов, чем внутренней ценностью самой живописи. К числу их принадлежит Поль Деларош, дающий синтез Жироде и Энгра автор Детей Эдуарда (рис. 545) и Полукружия (Hemicycle) в Ecole des Beaux-Arts; Ари Шеффер, голландец, переселившийся во Францию, художник, приятно изображавший Маргарит и Офелий; Кутюр, автор Римлян во времена упадка, театральное подобие оргии; Глейр, Фландрен, Конье, Кабанель, Бугро и многие другие. В нескольких строках нельзя дать ни суждения об этих людях, ни понятия о их различных достоинствах, обессмертивших их имя. У Глейра, а главным образом у Фландрена, любимого ученика Энгра, сильнее выступает мистическая тенденция; у Кабанеля и Бугро († 1905), преобладает чувственность, но не первобытная, как у Рубенса; тело у Кабанеля ватно, а у Бугро несколько похоже на фарфор (рис. 543). Своей европейской известностью Бугро обязан, главным образом, картинам религиозного содержания, гладко и приторно написанным; во французской школе они соответствуют картинам Карло Дольчи, но превосходят их знанием композиции и рисунка (рис. 550). Быть может, к этой же группе следует отнести по характеру любимых сюжетов Делоне, этот мужественный и добросовестный талант; Эбера, художника тонкого и изящного без приторности (рис. 547);



Рис. 540.—Жерико. Скачки в Ипсоме. Луврский музей).



Рис. 541—Д. Энгр. История Стратоники. (Музей Канде в Шангильи).



Рис. 542.—Жерико. Плот Медузы. (Луврский музей).



Рис. 543.—А. Кабанель. Рождение Венеры. (Люксембургский музей в Париже). (Клише Neurdein).



Рис. 544.—Е. Делакруа. Резня на Хиосе. (Луврский музей).



Рис. 545.—П. Деларош. Дети Эдуарда в Тоуэре. (Луврский музей).

Ж. П. Лорана, со страстью изображавшего исторические драмы; Мерсона, Кормона, Меньяна и Дюеза. И еще многих других, подобно Фантен-Латуру († 1904) и Агашу легче назвать, отдав им должную дань уважения, чем отнести к какому-нибудь классу!



Рис. 546.—Е. Делакруа. Ладья Данте. (Луврский музей).

В XVII-м и XVIII-м веках батальная живопись, представленная, главным образом, выходцем из Франдрии ван-дер-Мёленом, создавала во Франции лишь посредственные или высокопарные произведения, хроники сомнительных подвигов каких-нибудь принцев. Солдат был пушечным мясом и не шел в счет. Наполеон при Эйлау Гро был первой картиной, в которой живет душа эпохи и чувствуется биение сердца художника и доброго человека (рис. 535). Гро помещает на первом плане хирурга Перси, отодвигая Наполеона на второй план; он думал не столько о вождях, сколько о страданиях раненых, о горестном сознании на другой день после резни. Этот пример не остался бесплодным, хотя большинство баталистов XIX-го столетия, например, слишком плодовитый Орас Верне, и продолжали изображать войну, как иллюстраторы-патриоты, а не как мыслители. Этого нельзя сказать о Шарлѐ и Раффѐ, граверах, получивших образование в мастерской Гро (1792—1845, 1804—1860), которые повествуют нам о войне с драматизмом и демократическим чувством; симпатии их были на стороне безвестного солдата-героя, и на первый план они выдвигали его страдания и храбрость (рис. 548). Один из знаменитых учеников Леона Конье, Мейссонье (1813—1891) и его ученики или подражатели, Невиль, Детайль, как батальные художники, зависят от Шарлѐ и Раффѐ (рис. 549, 552, 553). Достаточно назвать одну лишь картину — 1814-й год Мейссонье, составляющую несомненную славу французской школы XIX-го века; ничего подобного в этом роде мы не встречаем ни в Голландии, ни в Италии. Кроме того, Мейссонье писал на различные исторические сюжеты из XVIII-го столетия с поразительной ловкостью миниатюриста, а знанием формы превосходил даже голландцев (рис. 554). Но самая прекрасная из его маленьких картин бледнеет рядом с картинами Питера де Гоога или Вермеера, так как Мейссонье

Рис. 547.—Эбер. Лихорадка. (Люксембургский музей).



Рис. 548. — А. Раффе. Они роптали... (Литография).

слишком много рисует, он скорее раскрашивает, чем пишет красками; он никогда не умел облечь форму прозрачным и мягким воздухом.

После Делакруа Восток вошел в моду: война за независимость Греции, завое-



Рис. 549.—Мейссонье. 1814. (Коллекция Chauchard в Париже). (Из Meissonier Souvenirs et Entretiens, изд. Hachette et C-ie).



Рис. 550.—Бугро. Мадонна утешительница. (Люксембургский музей). (Клише Neurdein).

вание Алжира, более или менее оживленные сношения с Константинополем, Сирией и Египтом дали художникам, любящим все живописное и красочное, новый



Рис. 551.—Ж. Ф. Милле. Бодрствование. (Коллекция Tabourrier в Париже). (Gazette des Beaux-Arts).



Рис. 552.—Мейссонье. Наполеон III при Сольферино. (Люксембургский музей).

источник вдохновения. Лучшими художниками-ориенталистами были Декамп (рис. 560), Марила и Фромантен. Декамп был выдающимся колористом, быть может, самым лучшим во Франции, о чем свидетельствуют его картины в Шантильи. Фромантен, добросовестный, но несколько робкий художник, писал восток и арабов искусственно изящно, но с тонкими оттенками красок. Известность он приобрел, главным образом, благодаря тому, что написал Les Maîtres d'autrefois, не самый лучший, но единственный шедевр критики искусства во Франции XIX-го века.



Рис. 553.—Детайль. Сон. (Люксемб. музей).

Небольшие художники XVIII-го века любили деревню больше, чем природу; Ж.-Ж. Руссо и Бернарден де сен-Пьер, пламенные поклонники природы, не оказали никакого влияния на искусство своего времени. Откровение настоящей природы, с „ее свежей зеленью и прозрачностью воздуха“, было занесено во Францию англичанами Бонингтоном и Констэблем (рис. 555, 556), присылавшими свои произведения в Салоны времен Реставрации. Несколько французских художников поселилось в Барбизоне, в лесу Фонтенбло, стали близко наблюдать деревья, скалы, болота и создали „верные и проникнутые горячей любовью изображения родной земли“,



Рис. 554.—Мейссонье. Любители. (Музей в Шантильи).



Рис. 555.—Констэбль. Хлебное поле. (Лонд. Нац. Галл.). (Клише Hanfstaengl, Мюнхен).

которых до сих пор не видело французское искусство. Классики обвиняли их в том, что они изображали „пустынные и непривлекательные местности с высохшей и невзрачной растительностью“, что они искали мотивы во Франции, а не в Италии, и пренебрегали „хорошо скомпанованным пейзажем“, с храмами и развалинами на первом плане. Но еретики эти восторжествовали: итальянский пейзаж умер.

Т. Руссо (1812—1867), Добиньи (1817—1878), Дюпре и Диаз были мастерами новой школы, к которой можно причислить также анималиста Тройона. Другие талантливые анималисты, Роза Бонёр и Браскасса остались более близкими к голландским мастерам, напр., Паулю Поттеру, сухому художнику, опасному для подражания. Совершенно обособленное место занимает пейзажист Коро (1796—1875), в течение своей долгой художественной карьеры прошедший путь от академизма до границы импрессионизма. По своему образованию он был классиком и населял поэтому свои пейзажи нимфами и сатирами; но эта чисто внешняя верность традициям не мешала ему оставаться независимым художником-поэтом, изысканным лириком, пламенным поклонником мирной природы, несравненно передававшим свежесть утра и серебристый вечерний туман (рис. 557).

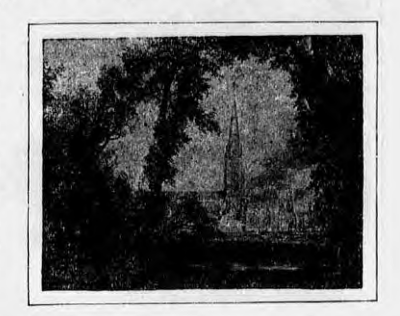


Рис. 556.—Констэбль. Собор в Сэльсбери. Музей South Kensington в Лондоне).

Если французский пейзаж нашел великих истолкователей в XIX-м веке, то и крепкие и здоровые французские крестьяне нашли также своего художника в лице Милле. Это был, если можно так выразиться, идиллический реалист, который своей техникой и выбором сюжетов связан с Шарденом, но „трогательное и братское“ чувство, которым проникнуты его картины, обнаруживает заботу о несчастных и бедных, которая была и честью и мукой XIX-го века (рис. 551, 559).



Рис. 557.—Коро. Утренний пейзаж. (Луврский музей).

У Коро и Милле были достойные преемники. Не проходит ни одного года без того, чтобы пейзаж не был представлен прекрасными картинами: Франсе и Арпиньи, Казен и Пуантелен (достаточно этих четырех имен) вполне заслужили уже заранее предназначенное им место в Лувре. Жюль Бретон, изображавший деревенские сцены подобно Милле, но не так ярко, стремился объединить поэзию и реализм, не принося красоты и изящества в жертву правде.

Около 1855-го года холодная каллиграфия академиков и истощение романтизма вызвали реакцию со стороны реализма и натурализма. Курбе́ (1819—1877) и Мане́ (1833—1884) были его горячими апостолами. Но как тот, так и другой в начале не столько вдохновлялись природой, сколько испанскими художниками, Веласкесом и Гойя. В больших пейзажах Курбе́ недостает света, а фигуры, сильные и крепкие, часто написаны сажей; но смелость его техники, составлявшая контраст зализанности Делароша, в конце прошлого века была хорошим примером (рис. 562). Олимпия Мане́ была еще более революционной, чем Купальщицы Курбе: это был протест против всех этих голых женщин, богинь или простых смертных, с неестественно изящными силуэтами, с бескровной и прозрачной кожей, которых в изобилии производил академизм XIX века.



Рис. 558—Реньо. Генерал Прим. (Луврский музей).



Рис. 559.—Милле. Женщины, собирающие колосья. (Луврский музей).

Но этот шумный протест вызвал скандал, не создав школы; стали подражать больше технике Мане, а не его несколько карикатурной передаче формы. Из его техники, состоявшей в том, что он клал рядом краски, не смешивая их—самым главным лицом в картине, говорил он, является свет—вытекают два общих направления, которые около 1875 года развились в настоящие системы импрессионизма и пленеризма. Импрессионизм *) представляет собою



Рис. 560.—Декамп. Улица в Смирне. (Луврский музей). (Клише Neurdein).



Рис. 561.—Шассерьо. Сестры. (Коллекция A. Chassériau). (Gazette. des Beaux-Arts).

*) Слово это происходит от названия картины, выставленной Мане в 1863-м году в Салоне отверженных; она изображала солнечный закат и называлась „Impression“ (Впечатление).

род живописной стенографии, пренебрегающий деталями, которые не могут быть схвачены при беглом и общем взгляде. Он был также реакцией против символизма, интеллектуализма и всего, что в произведении искусства не принадлежит к исключительной области искусства. Пленеризм является протестом против живописи, сделанной в мастерской, с тенями, которых не бывает при ярком дневном свете. Можно быть импрессионистом, не будучи в то же время пленеристом, и обратно: художники, порвавшие со школой, образовали почти столько же школ, сколько было отдельных индивидуумов.



Рис. 562.—Курбе. Просевальщицы хлеба. (Музей в Нанте). (Gazette des Beaux-Arts)

Самым замечательным из художников, писавших фигуры на открытом воздухе, был Бастьен-Лепаж, рано умерший, но влияние которого не прекратилось и после смерти. Пленеризм соблазнял главным образом пейзажистов, Моне, Писсарро, Сислея, Сезанна, которые в то же время по технике были импрессионистами. Ренуар и Анри Мартен, хотя они писали также и пейзаж, более известны, как художники, писавшие фигуры, которые, если на них смотреть близко, имеют вид разноцветных пятен, но на известном расстоянии являются истинным наслаждением для взора. „Импрессионизм“, как было замечено, „обновляет пейзаж любовью к свету и пониманием его и, стремясь выразить яркость красок, он находит новый способ передачи, разделяющий краски на составные части“ *). Один из представителей импрессионизма, Дегаз, представляет собою утонченного художника, тонкого рисовальщика, подобно Энгру, но иногда намеренно странного или вульгарного в концепциях своих картин. Другой импрессионист, Бенар, ищет силу жизни в гармоничном соединении самых ярких красок и как будто старается превзойти яркость солнечного цвета. Третий, Каррьер († 1906), протестуя против пленеризма, доходит до край-



Рис. 563.—Бодри. Фортуна. (Люксемб. музей).



Рис. 564.—Моро. Орфей. (Люксембург. музей).

*) Seaille, Gazette des Beaux-Arts, 1903, I, стр. 80. Вот еще несколько строк, которые следует запомнить: „Пуантилизм является логическим следствием учения импрессионистов, которое, в общем, было учением разделения световых лучей. Академическая школа знала только искусственное распределение света,—освещение мастерской; импрессионисты стараются его анализировать, разъединить элементы, с целью усилить вибрацию“ (H. Cochin, Gazette des Beaux-Arts, 1903, I, стр. 455).

ности в своем искании расплывчатости контуров, окутывает фигуры прозрачным сумеречным светом, вносящим какой-то меланхолический оттенок. В общем, импрессионизм и пленеризм слишком злоупотребляли светом и мало обращали внимания на реальность форм, которая все же существует и требует восстановления своих прав.



Рис. 565.—Бонна. Портрет Эрнеста Ренана. (Коллекция Psichari). (Клише Braun, Clément et C-ie).



Рис. 566. — Бонна. Дама с полумесяцем. (Коллекция E. Kann).

Под влиянием Курбе и Милле и все возраставшей симпатии к рабочему классу, искусство стало расширять свою область; оно начинает изображать город-



Рис. 567.—Пювис де Шаванн. Священный лес.

ской и полевой труд, уличные городские сцены, сцены на морском берегу, на фабриках, не стараясь, подобно голландцам, передать одну лишь живописную сторону, но дает изображение в „трогательном и братском“ духе Милле. К худож-

никам, способствовавшим этому превращению, этой экзальтации жанра, следует отнести Улисса Бютена, Лермита, Ролля и Стейнлейна. Как далеки мы в этих художниках от „золотистой тени парков Ватто" и изящного общества, которое при шелесте шелка шептало слово любви *).



Рис. 568.—Даньян Бувре. Рекруты. (Бурбонский дворец в Париже).



Рис. 569.—Моро. Медея и Ясон. (Коллекция Ephrussi). Gazette des B.-A.).



Рис. 570.—Бонна. Леон Конье. Люксембург. музей).



Рис. 571.—Каролюс Дюран. Дама с перчаткой. (Люксембургский музей).

*) Выражение Анатоля Франса.

Натурализм Курбе и Мане вызвал идеалистическую реакцию, на этот раз не столько академическую, сколько символическую. Отчасти в этом сыграло роль влияние английских прерафаэлитов; во Франции это утонченное и аристократическое направление поддерживали Густав Моро и Бодри (рис. 563, 564, 569).



Рис. 572.—Ж. Ж. Эннер. Св. Себастьян. (Люксембург. музей).

В произведениях Пювис де-Шаванна (1824—1898) мы встречаем пленеризм, символизм и идеализм, но больше всего поэзию и высокую интеллектуальность; он был лучшим декоратором XIX века, единственным, умевшим писать громадные композиции на больших стенах, не нарушая при этом их гладкой поверхности назойливыми тенями (рис. 567). Его произведения находятся в Сорбонне, Пантеоне, Амьенском, Лионском и Марсельском музеях. Из своих современников он более других ценил лионца Шенавара, скорее мыслителя, чем живописца, и Шассерио, оригинального художника, умершего слишком рано (1819—1856) (рис. 561). Пювис намеренно приближался к Джотто, не только простотой движений и поз, но намеренной незаконченностью и даже неправильностью рисунка. Такой несколько наивный архаизм был заблуждением этого большого таланта, который умел, как никто, сгруппировать людей на фоне идиллического или героического пейзажа, но не давал себе труда изобразить действие или движение.

Изучение знаменитых мастеров прошлого, столь доступное благодаря музеям, является важным фактором в современном искусстве; многие из наших наиболее известных художников представляют собою как бы синтез академического образования и влияния какого-нибудь гения прошлых времен, наиболее сходного с ними по темпераменту. Так, мощная натура Бонна находила себе пищу в Рибейре и Веласкесе (рис. 565, 566, 570); Рикар больше всего учился у Рубенса и Рембрандта, Реньо— у Гойи (рис. 558); Веласкес вдохновлял Каролюса Дюрана в его лучших картинах (Дама с перчаткой, рис. 571); в Эннере, прекрасно изображавшем блеск белизны тела, чувствуется Корреджо и Прудон (рис. 572); Руабе (Roybet) являлся Гальсом, А. Леви—Рубенсом, Бэйль—Вермеером; Бодри и Бенжамен Констан считали себя венецианцами; Бастьен Лепаж и Даньян Бувре любили Гольбейна (рис. 568). Но заметьте, что речь идет здесь о посмертных уроках, свободно избранных и усвоенных, а не о подделке, которой современный вкус, по крайней мере, во Франции не переносит. Школы плагиаторов, подобных школам Леонардо и Рафаэля XVI века, не были бы допущены общественным мнением, и даже сам Рафаэль, так мало скрывавший свои заимствования, в наше время вряд ли сумел бы поладить с публикой.



Рис. 573.—Макарт. Клеопатра на Кидне (река в Киликии). (Музей в Штутгарте). (Art en tableaux, изд. Seemann).

Живописная школа Бельгии и Голландии—Галле, Лейс, Ваутерс, Израэльс—выходит одновременно из Давида, французских романтиков и великих фламандских и голландских школ XVII-го столетия. Она создала целый ряд солидных произведений, сильно задуманных и нарисованных; но—странная вещь—под небом Рембрандта и Рубенса она создала лишь одного замечательного колориста, Брэкелеера (Braekeleer). Пейзаж в Голландии нашел прочувствованных толкователей в лице братьев Марис и мариниста Месдага.



Рис. 574.—Тёрнер. The fighting Temeraire. (Лонд. Нац. галл.). (Woermann, Malerei, т. III, изд. Seemann).







Рис. 575.—Бёрни. Джонс, Песнь любви. (Коллекция T. H. Ismay, в Лондоне).



Рис. 576.—Ф. Ленбах. Фельдмаршал Мольтке. (Коллекция Whitmann, в Лондоне).



Рис. 577.—А. Беклин. Нереиды. (Музей в Базеле).

В Германии романтизм воплотился сначала в лице причудливого венца Морица фон-Швинда, который писал, отчасти в намеренно архаическом духе, исторические события и легенды Средних Веков. Но господствующей школой сделалась школа Назарейцев; ее местопребыванием был Рим, и она стремилась главным образом к подражанию итальянцам XV века. Овербек (1789—1869), Фюрих, Шнорр теперь совершенно забыты, так же как и Корнелиус и его ученик Каульбах, которые вдохновлялись также и Дюрером; они писали так же плохо, как и Энгр, рисовали далеко не так хорошо и отличались от него пристрастием к огромным символическим композициям, скучным и непонятным без комментариев. Историческая и анекдотическая живопись нашла также своего Мейссонье в лице Менцеля († 1905), который очень остроумно и с большим знанием и искусством воспроизводил жизнь Фридриха Великого и его двор. В Вене образовалась ново-венская школа, созданная Гансом Макартом (1840—1884), блестящим колористом, но поверхностным художником (рис. 573). Талант Ленбаха вырос под влиянием английских портретистов, ван-Дэйка и Тициана (1836—1904); его прекрасные портреты Бисмарка, Мольтке и Вильгельма I поразительны, но не отличаются большой утонченностью (рис. 576). Французский реализм нашел сторонников в лице Уде и Либермана; первый из них был склонен к мистицизму, второй непосредственно вдохновлялся Милле. Наконец, немецкая Швейцария создала колориста, краски которого слишком эффектны, именно Бёклина (1827—1900); он был одновременно реалистом и романтиком, художником и мыслителем, но слишком был озабочен стремлением ослепить и писать загадочно (рис. 577). От Бёклина зависит саксонец Макс Клингер (родился в 1857 году), художник, гравер и скульптор, также очень своеобразный, но с преднамеренной странностью, более образованный и более сильный талант, чем Бёклин. В настоящее время во всей Германии, повидимому, господствует влияние французского искусства, художники ее хотя и искусны, но в них не чувствуется национального стиля.



Рис. 578.—Джон Сарджент. Сестры Гентер. (Коллекция Mrs Hunter).



Рис. 579.—Уоттс. Надежда. Tate Gallery в Лондоне). (Клише Hollyer, Лондон).

Италия создала пейзажиста Сегантини, художника plein air'а, открывшего нам красоту альпийских высот и оказавшего влияние на французскую школу. Другого итальянского художника, Больдини, представляющего собою своеобразное соединение Бодри и Мане, скорее можно отнести к парижанам декаданса; но его изящные и нервные портреты отличаются редкими техническими достоинствами.

Приблизительно после 1850 года французская школа дает тон всей Европе; одна лишь Англия остается независимой, но оригинальные таланты стали в ней редки. В первой половине XIX века самым большим английским художником был Тёрнер (1775—1851), в любви к свету доходивший до экстаза, романтический Клод Лоррэн, лихорадочный и временами театральный (рис. 574). Но после Лау-


Рис. 580.—Дж. Уистлер. Портрет матери художника. (Люксемб. музей в Париже).


Рис. 581.—Ф. Рюд. Марсельеза. Триумфальная арка на площади Etoile в Париже).

ренса, умершего в 1830 году, школа портретистов XVIII-го века уже склоняется к академизму, и английская живопись, в свою очередь, переживает эпоху банальности и упадка. Из этого состояния ее выводят в 1848 году три друга, Гёнт, Россетти и Миллез (Millais), образовавших „братство прерафаэлитов“ (Preraphaelite


Рис. 582.—А. Л. Бари. Борьба тигра с крокодилом. (Луврский музей).


Рис. 583.—Хр. Раух. Памятник Фридриху Вел. (Берлин).

Brotherhood, P. R. B.). Впоследствии Миллез отошел от этой группы и сделался обыкновенным буржуазным художником; но у Россетти был блестящий ученик Бёрн-Джонс (рис. 575), а Уоттс, вначале независимый, впоследствии проникся идеями прерафаэлитов (рис. 579). Братство прерафаэлитов выдержало яростную

аттаку академиков, но нашло защитника в лице Рёскина, имевшего громадное влияние на искусство своего времени. Прерафаэлиты видели в Рафаэле отступника от идеала и апостола ловкости и сноровки; образцами для подражания они избрали Боттичелли и Мантенья. Но искусство их не было грубой „подделкой“. Самой характерной чертой их школы является идейность, презрительное отношение к искусству для искусства; они стараются рассказывать и учить, затронуть душу толпы, итти в народ и обратить его на путь служения красоте. Но они не рассказывают мещанских анекдотов, подобно Гогарту; античный мир и кельтские средние века снабжают их легендами, в которых они находят или стараются заставить других найти символическое значение. Хотя некоторые из них после 1848 года опередили французскую школу на пути пленеризма и пуантилизма *), но они не были импрессионистами; они относятся с ужасом к небрежной и слишком скорой манере исполнения; техника их, тщательная и педантичная, состоит в накладывании рядом красок ярких и чистых, но недостаточно приведенных в гармонию.


Рис. 584.—Шапю. Жанна д'Арк. (Люксемб. музей).

Эта сухая и искусственная живопись, хотя и служившая высокому идеалу в конце концов стала надоедать. Один американский живописец-гравер, Уистлер (рис. 580), подобно Мане зависящий от Веласкеса, но менее задорный в проявлении своих симпатий, выставил в Лондоне импрессионистские портреты в мягких серо-серебристых тонах, и пейзажи, легко написанные à la française; в особенности один из них „ноктюрн черный с золотом“ произвел огромную сенсацию. Рёскин обрушился на Уистлера с резкой бранью, он обвинял его в том, что тот „бросил горшок красок в лицо публике“. Уистлер возбудил процесс против Рёскина (1878); он получил за это один пенс за понесенные убытки; в возникшем споре Бёрн-Джонс выступил против нового искусства, и дело, повидимому, окончилось торжеством прерафаэлизма, управлявшего вкусами публики и стремившегося сохранить свое положение. Но на деле это было началом заката. Уистлер умер в 1903 году, вызывая восхищение и подражание; школа Россетти и Бёрн-Джонса приходит к полному распаду, и французское искусство, в самой новейшей его форме, находит многочисленных друзей по ту сторону Ламанша.


Рис. 585.—А. Мерсье. Давид. (Люксемб. музей).

*) Моне и Писсарро были в Лондоне в 1870 году и там подчинились влиянию английских художников, в особенности Тёрнера, умершего на двадцать лет раньше, последние картины которого были „импрессионистскими“.

Господствовавшая в современной Англии эстетика P. R. B. не искючала других направлений. Один художник голландского происхождения, Альма Тадема*), приобрел славу своими картинами из античной жизни; тщательность его техники не исключает ее больших достоинств. Портретная живопись имела блестящих представителей в лице Орчардсона, Геркомера, Оулесса и Лэвери, пейзаж—в лице Мура и Лидера, автора картины Вечером будет светло, которая, несомненно, со временем будет причислена к шедеврам современного пейзажа.



Рис. 586.—А. Мерсье. Gloria victis. (Hotel de Ville de Paris.)

Скульптура очень мало была затронута романтизмом. До середины XIX-го века источниками ее вдохновения служили главным образом античный мир, Канова и Торвальдсен. Но во Франции традиции Пюже и Гудона сохранили свою жизненность; они даже проявились с бо́льшей силой в бургундце Рюде (1784—1855), энергичном художнике, который в своей Марсельезе (рис. 581) достиг удивительной высоты. В салоне 1833 года впервые проявился гений Бари (1796—1875), несравненного анималиста, которого можно назвать Микель-Анджело диких зверей; Кэн (Cain) и Гарде пошли по указанному им пути (рис. 582). В Германии также были сильные художники, в произведениях которых вновь оживает резкость немецкого Ренессанса, но отчасти смягченная влиянием Кановы; к ним принадлежат Раух и Ритчель. Приблизительно между 1850 и 1865 годами подражание итальянской скульптуре Возрождения сталкивается с неоклассицизмом; отсюда возникает изысканный эклектизм, который продолжается и до наших дней; представителями его были скульпторы Шапю (рис. 584), Мерсье (рис. 585, 586), Дюбуа (рис. 587), Бартольди, Гильом, Барриас (рис. 588) Сен Марсо (рис. 589). Но традиции Рюда, обновленные страстным изучением природы, продолжают жить в произведениях Карпо (1827—1875); его Группа танцев, сделанная им для фасада Большой Оперы, одновременно произвела скандал и создала школу (рис. 590, 591). Когда ее открыли в 1869 году, то какой-то неизвестный глупец ночью вылил на нее бутылку чернил; это был платок Тартюфа, накинутый на этих женщин из плоти и крови, полных движения и чувства, дотоле невиданных. Некоторые из наших современных скульпторов, Фремье (племянник Рюда), Далу, Фальгиер, Бартоломе, Энжальбер, повидимому, исходит из Карпо (рис. 592—594).

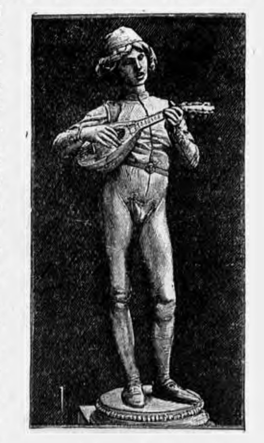


Рис. 587. — П. Дюбуа. Флорентийский певец. (Люксемб. музей).

*) Умер в июне 1912 г.

Но школа эта скорее реалистична, чем натуралистична; в ней еще чувствуется влияние великих образцов в искании стройности и изящества. Чистый натурализм, не имевший после Донателло пророка в скульптуре, нашел в наше время двух: Родена во Франции и Константина Менье в Бельгии. Менье († 1905) является Милле в скульптуре, Милле, который правдиво изображает не крестьян, но рудокопов и рабочих (рис. 595). Роден более разнообразен, более поэт, но вместе с тем менее уравновешен и более задорен (рис. 596, 597). На-ряду с великолепными портретами, которые Донателло мог бы признать своими, с целыми группами, проникнутыми глубоким чувством и страстностью, он имеет смелость воплотить в эскизах свои грезы, фантастический бред, часто принимающий чудовищные и исключительные формы. Но, даже заблуждаясь, этот художник не теряет своей силы; формы остаются проникнутыми трепетом жизни; глина и мрамор проявляют ту же чрезмерную чувствительность, которой наделен и художник.



Рис. 588.—Барриас. Первые похороны. (Малый дворец). (Клише Giraudon).

Флорентийское влияние отметило своей печатью утонченного мастера-гравера, занимавшегося изготовлением монет и медалей; но он не был ни флорентийцем, ни греком; своим изысканным изяществом он больше напоминает школу Фонтенбло и Жана Гужона, первого французского истолкователя итальянского искусства. Один из соперников Роте, но старше его, Шаплен, был теснее связан с классическими традициями, чем с большими французскими медальерами XVII века, Дюпре и Вареном.



Рис 589.—Сен-Марсо. Гений, охраняющий тайну могилы. (Люксемб. музей).

Лет двенадцать тому назад скульптура обогатилась новым выразительным средством—возрождением полихромии, которая с каждым днем завоевывает все большую область. Полихромия была изгнана из скульптуры лишь в эпоху Микель-Анджело, потому что в это время было найдено много античных статуй, вымытых дождем; в древности и в средние века мрамор покрывали красками; в первой половине XVI века мы встречаем много примеров полихромии, в Испании же она начинает все более распространяться вплоть до наших дней. Мы даже имеем право утверждать, что в народной и религиозной скульптуре она никогда и не прекращалась. В этом возврате к раскрашенной скульптуре, которой, быть может, принадлежит будущее, роль инициатора выпала на долю одного французского художника, Жерома, одновременно живописца и скульптора, но более оригинального скульптора, чем живописца, автора сидящей фигуры, олицетворяющей собою некрополь Танагры

(рис. 598). Баррнас во Франции и Клингер в Германии пошли решительно по тому же пути.

Мы уже указали в французском искусстве на множество влияний чужеземных и искусства прошедших времен Англии, Испании, Голландии, Германии, Венеции, Флоренции, Рима. Нам еще остается сказать несколько слов о влиянии, оказанном на промышленное искусство после половины XVIII века, искусством Дальнего Востока. В предметах обстановки и в керамике времен Людовика XV китайские мотивы орнамента занимают большое место. Производство китайского фарфора начинается уже в эпоху Карла Великого; после XIII-го века торговля распространяет образцы его по всей Европе; в XVIII веке оно оказывает влияние на декоративное искусство и уже Ватто забавляется иногда тем, что пишет chinoiserie. Но китайское искусство дало начало другому, более талантливому, именно японскому, отличающемуся необыкновенной тонкостью рисунка, причудливостью красок, презирающему симметрию ради своего рода утонченного косоглазия, изображающему животных с реализмом, неведомым искусству Европы. Золотым веком этого искусства был XVIII; Европа открыла его во второй половине XIX. Эти принесенные издалека влияния сначала коснулись декоративного искусства; они научили его технике лакированных вещей из папье-маше, керамики, применению обливной эмали, но главным образом помогли освободиться от традиций прошлого. Век, давший такую массу художников, не сумел создать стиля; после стиля Империи, который начал возникать в конце царствования Людовика XV, процветал лишь жалкий эклектизм или рабское подражание прежним стилям. Япония помогла Европе открыть то, что она искала; она была не матерью, но восприемницей стиля модерн (modern style).



Рис. 590.—Карпо. Танец. (Большая опера в Париже).

Эволюция этого стиля только лишь начинается и очень затруднительно поэтому дать ему определение. Легче определить его отрицательные свойства, чем положительные. Из всех появившихся до сих пор стилей, он первый сознательно ищет новых путей и намеренно отклоняется от проторенной дорожки. Отсюда один лишь шаг к вычурному и уродливому; но нельзя судить о нем по

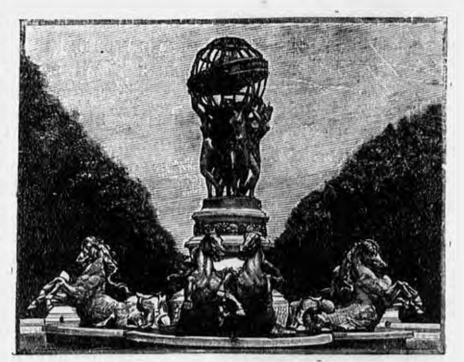


Рис. 591.—Карпо. Фонтан четырех частей света. (Люксемб. сад, аллея обсерватории, Париж).

нескольким единичным нелепостям. Стиль этот, как показывает его английское название, был создан под влиянием Рёскина, который проповедывал культ простоты, выразительности линии и красок; первые шедевры его были созданы также под влиянием прерафаэлитского движения, Уильямом Моррисом; стиль этот имеет много сродного в искусстве Японии—свободу от симметрии и греческих орденов, удивительное сочетание флоры и фауны, как элементов декоративного искусства. Тем не менее искусство стиля модерн не старалось подражать Японии, но лишь пользовалось ее уроками. Оно не терпит никакого подражания и одинаково пренебрегает как античным, так и готическим искусством, стараясь выражать лишь индивидуальность, воплотить мысль, передавать формы в схематичном виде. Оно видит красоту не в изяществе, но лишь в соотношении, в выразительности линий, в яркой или нежной гармоничности красок. Прежде чем восхищаться этим искусством или осуждать его, необходимо дать время созреть этим еще зеленым плодам (рис. 598) *).



Рис. 592.—Фремье. Жанна д'Арк. (Первый вариант художника, площадь Пирамид в Париже).

После того, как мы окинули беглым взором прошедшее, можем ли мы взять на себя смелость заглянуть в будущее? Что готовит судьба едва начинающему искусству XX века?

Во-первых, местные школы прекратят свое существование. Благодаря быстроте и легкости сообщения исчезнут школы, направление которых было различно, несмотря на близкое разстояние—в несколько лье, как это было в Афинах и Аргосе, Флоренции и Перуджии, Брюгге и Турнэ. После XVII века школы становятся национальными; мы видим школу французскую, школу английскую, школу испанскую. Около половины XIX века французская школа занимает господствующее положение, одерживает верх и начинает давать тон другим школам; но в то же время исчезает единство этой школы; мы встречаем в ней классиков, романтиков, реалистов, идеалистов, импрессионистов. Таким образом можно предположить, что школы не будут больше различаться по названиям городов или народов: соревнование будет происходить не между странами, но между принципами.

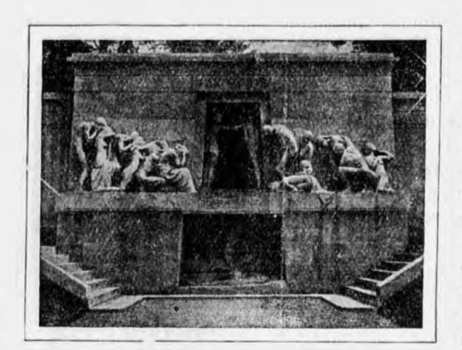


Рис. 593.—Фальгиер Юный христианский мученик. (Люксемб. музей).

Насколько расширилась и вместе с тем упростилась область наших исследований! В XIX веке впервые в истории современное искусство, дитя Возрожде-

*) „Пришло время,—писал недавно M. H. Cochin,—произнести De Profundis над так называемым modern style“ (Gazette des Beaux-Arts, 1903, II, стр. 44). Я нахожу этот приговор преждевременным.

ния находит представителей во всех европейских странах: скульптор Торвальдсен, живописцы Таулоу (Thaulow) и Эдельфельдт в Скандинавских странах: скульпторы Антокольский и Трубецкой (рис. 600), живописцы Верещагин, Репин и Серов в России; венгерец Мункачи, галичанец Матейко, чех Брозек, грек Раллис, турок Хамди-бей. Соединенные Штаты свершили блистательное шествие на арену искусства в лице скульпторов, подобных Сен-Гауденсу († 1907, рис. 601), живописцев, подобных Уистлеру, Александру, Сардженту (рис. 578). Эти художники и многие другие, получившие образование в Париже, Риме и Германии, положили основание в различных странах школам уже не национальным, но черпающим вдохновение и силы из великого источника европейского искусства.


Рис. 594.—Бартоломе. Памятник мертвых. (Кладбище Pére Lachaise в Париже). (Клише Фиорилло).

Будет ли искусство будущего главным образом реалистическим? Вряд ли. Одно из замечательных открытий XIX столетия, фотография, познакомила нас очень близко с действительным миром. Какой художник, даже если талант его

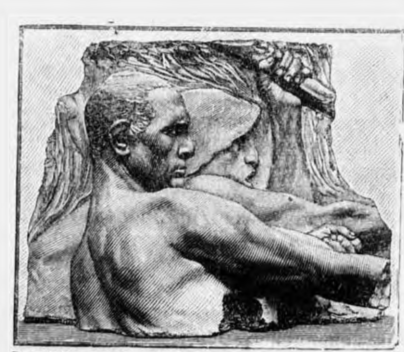

Рис. 595. —менье. Промышленность. (Люксембургский музей).


Рис. 596.—Роден. Св. Иоанн Креститель. (Люксемб. музей).

равняется ван-дейковскому, станет в наше время бороться с чувствительной пластинкой? *) От искусства мы ждем главным образом того, чего не может дать


Рис. 597.—Роден. Бюст женщины. (Люксемб. музей).


Рис. 598.—Жером. Танагра. (Люксемб. музей).

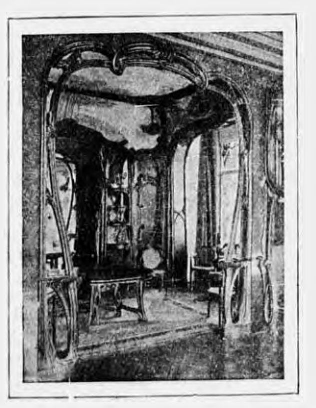

Рис. 599.—Убранство комнаты в стиле „модерн“ сделанное фирмой Barbedienne-Dumas, в Париже.


Рис. 600.—Кн. Трубецкой. Гр. Толстой. (Коллекция J. Reinach, в Париже).

*) „Какое безумие стараться копировать природу. Надо стараться лишь итти наравне с нею“ („Quelle folie de songer à copier la nature. Il faut simplement lui demeurer parallele“. Пювис-де Шаванн.

фотография, даже цветная,—именно чарующую красоту формы и движений, блеск, силу или таинственность краски, одним словом, того, что̀ в области искусства занимает то же место, что поэзия в литературе. Искусство XX века будет, я в этом убежден, идеалистичным и в то же время народным; оно будет выражать вечное стремление человека, всех людей к тому, чего нам не хватает в обыденной жизни, в той роскоши и красоте, которых требует наше чувство; а этому требованию не может удовлетворить никакой прогресс утилитарного характера.



Рис. 601.—Сен Гауденс. Траур. (Памятник, сделанный для г-жи Адамс на кладбище бл. Вашингтона).

Я далек от мысли, что общественная миссия искусства закончена или близка к концу, наоборот, я думаю, что XX век отведет ему еще более широкую область, чем предшествовавшие. Оно также будет давать—я, по крайней мере, на это надеюсь—все возрастающее значение преподаванию искусства. В наше время этого рода знанию культурный человек, какова бы ни была его профессия, не может оставаться чуждым. С таким чувством уверенности готовил я этот курс общей истории искусства, принятый вами так радушно; заканчивая его, мне остается лишь принести вам мою глубокую благодарность.

Июнь 1903 г.—июнь 1904 г.

БИБЛИОГРАФИЯ.—D. S. Mac Coll—T. D. G. Carmichael, Nineteenth Century art, Glasgow 1902; J. Meier-Graefe, Entwicklung der modernen Kunst 3 vol., Stuttgart 1904 (cf. Gazette, 1906, I p. 347); M. Schmidt, Kunstgesch. des XIX Jahrh., t. I—II, Leipzig 1904—1906; R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert, 3 vol., München 1893—1894 (русск. пер., Спб. 1899. Кн-ство „Знание"). H. Marcel, La Peinture française au XIX siècle, Paris 1905; K. Schmidt, Französische Malerei, 1800—1900, Leipzig 1903; Französische Plastik und Architektur, Leipzig 1904; E. et J. de Goncourt, Etudes d'Art, Paris 1893 (cf. Cazette, 1893, II, p. 507); F. Benoit, L'Art français sous la Rëvolution et l'Empire, Paris 1897; L. Rosenthal, La Peinture romantique, 1815—1830, Dijon 1900; A. Micheul, Notes sur l'Art moderne (живопись), Paris 1896; R. Marx, Etudes sur l'Ecole française, Paris 1902; Bénédite, Le Musée du Luxemburg, Paris, s. d., C. Mauclair, The great French painters, 1830 to the present day, London 1903; G. Lafenestre, La peinture française du XIX siècle (Baudry, Cabanel, Delaunay, Hébert), Paris 1898; La Collection Tomy—Thiéry (Gazette, 1902, I, p. 177); La Tradition dans la peinture française, Paris 1898; A. Michel, L'Exposition centennale de Peinture française (Gazette, 1900, II, p. 284); R. de la Sizeranne, Le Miroir de la vie, essai sur l'évolution de l'esthétique, Paris 1903; E. Pottier, .Le Salon de 1892 (Gazette, 1892, I, p. 441; современное искусство в свете античного)

Ch. Ephrussi, Gérard (Gazette, 1890, II, p. 449); E. de Goncourt, Prudhon, Paris 1876; E. Bricon, Prudhon, Paris 1907; Ch. Blanc, Les trois Vernet, Paris 1876; E. Bricon, Prudhon, Paris 1907; Ch. Blanc, Les trois Vernet, Paris 1898, A. Dayot, Les Vernet, Paris 1898; Ch. Blanc, Ingres (Gazette, 1867, I, p. 415); H. Lapauze, Portraits dessines d'Ingres, Paris 1903; J. Momméja, Ingres, Paris 1903, L. Mabil-

leau, Les Dessins d'Ingres à Montauban (Gazette, 1894, II, p. 177); J. Schnerb. Paul Flandrin (ibid., 1902, II, p. 114); L. Flandrin, H. Flandrin, Paris 1903; M. Tourneux, Delacroix, Paris 1903; A. Alexandre, Histoire de la Peinture militaire, Paris 1890; F. L'homme, Raffet, Paris 1892; H. Béraldi, Raffet, Gazette, 1892, I, p. 353; H. Beraldi, Charlet (ibid., 1893, II, p. 45); O. Gréard, Meissonier, Paris 1897; M. Vachon, Detaille, Paris 1896.

A. Thomson, Millet and the Barbizon School, London 1903; E. Michel, Les Maîtres du paysage, Paris 1906; W. Gensel, Millét und Rousseau, Bielefeld 1902; H. Marcel, Millet, Paris 1903; R. Rolland, Millet, London 1903; G. Riat, Courbet, Paris 1906; Moreau—Nélaton, Corot, Paris 1905.

B. Prost, Tassoert (Gazette, 1886, I, p. 28); G. Larroumet, H. Regnault, Paris 1890; L. Gonse, E. Fromentin, Paris 1881; A. Renan, Théodule Chassériau (Gazette, 1898, I, p. 89); A. Renan, La Peinture orientaliste (ibid. 1894, p. 43).

G. Lafenestre, P. Baudry (Gazette, 1886, I, p. 395); Ch. Ephrussi, P. Baudry, Paris 1887; C. Mauclair, G. Ricard (Revue de l'Art, 1902, II, p. 233); R. Cantinelli, G. Ricard (Gazette, 1903, I, p. 89); P. Léfort, Th. Pibot (ibid., 1891, II, p. 298); G. Lafenestre, Elie Delaunay (ibid., 1891, II, p. 353); A. Renan, Puvis de Chavannes (ibid., 1896, I, p. 79); J. Buisson, Puvis (ibid., 1899, II, p. 1); M. Vachon, Puvis, Paris 1896; A. Renan, G. Moreau (Gazette, 1899, I, p. 1); L. Bénédite, G. Moreau et Burne-Jones (Revue de l'Art, 1899, I, p. 265).

M. Vachon, J. Breton, Paris 1898 (cf. Gazette, 1899, I, p. 85); P. Desjardins, Cazin (ibid., 1901, II, p. 177); L. Bénédite, Cazin, Paris 1902 (Revue de l'Art, 1901, II, p. 1); M. Vachon, Bonguerau, Paris 1900; G. Séailles, Henner (Revue de l'Art. 1897, II. p. 49); L. Bénédite, Fantin-Latour, Paris 1903 (cf. R. Marx, Les Arts, октябрь 1904); G. Kahn, Agache (Gazette, 1906, II, p. 121); Montrosier, J. P. Laurens (Gazette, 1898, II, p. 441); G. Séailles, Eug. Carrière, Paris 1901; G. Geoffroy, L'Oeuvre de Carrière, Paris 1902.

G. Lecomte, L'Art impressioniste, Paris 1882; C. Mauclair, L'impressionisme, Paris 1903 (есть русский пер., Камилл Моклер, Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера, Москва 1908); The French impressionists, London 1903; G. Geffroy, La Vie artistique, 3-я серия, Paris 1894; Th. Duret, Critique d'avantgarde, Paris 1885; J. Meier-Graefe, Der moderne Impressionismus, Berlin 1903; A. Mellerio, L'Exposition de 1900 et l'Impressionisme, Paris 1900; P. Signac, D'Eug. Delacroix au néo-impressionisme, Paris 1900; R. de la Sizeranne, Whistler, Ruskin et l'Impressionisme (Revue de l'Art, 1903, II, p. 433); Questions esthétiques, Paris 1904.

Th. Duret, Manet et son oeuvre, Paris 1902 (cf. R. Marx, Gazette, 1902, II, p. 427); H. von Tschudi, Ed. Manet, Berlin 1902; J. Meier-Graefe, Manet ind sein Kreis, Berlin 1903; F. Laban, Manet (Zeitschrift fur bildende Kunst, 1903, p. 25); C. Mauclair, Edgar Degas (Revue de l'Art, 1903, II, p. 281); M. Liebermann, Degas, Berlin 1899; J. Leclercq, A. Sisley (Gazette, 1899, I, p. 227); C. Mauclair, Pissaro (Nouvelle Revue, 15 декабря 1903).

C. Lemonnier, Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830—1887, Bruxelles 1887; M. Rooses, Les Peintres néerlandais au XIX siécle, 2 vol., Auvers 1899; R. de Montesquieu, Alfred Stevens (Gazette, 1900, I, p. 101); C. Lemonnier, Braekeleer, Bruxelles 1905; R. Muther, La peintur belge, trad. J. de Mot, Bruxelles 1904.

C. Gurlitt, Die deutsche Kunst des XIX Jahrhunderts, 2 e изд., Berlin 1900; A. Koeppen, Die moderne Malerei in Deutschland, Bielefeld 1903; L. Réau, L'Exposition centennale allemande (Gazette, 1906, I, p. 415); F. Haack, Moritz von Schwind, Bielefeld 1898; M. Rosenberg, Lenbach, Bielefeld 1898; H. Knackfuss, Menzel, Bielefeld 1896; G. Kahn, Max Liebermann (Gazette, 1901, I, p. 285); F. H. Meissner, Fr. von Uhde, Berlin 1900; C. Beyer, Dannekers Ariane, Frankfurt 1903; E. Michel, Max Klinger (Gazette, 1894, I, p. 361); L. Réau, Klinger (ibid., 1908, II, p. 505); G. Treu, Max Klinger als Bildhauer, Leipzig 1900; E. H. Meissner, Boecklin (Gazette, 1893, I, p. 307).

Sir W. Amstrong, L'Art en G-de Bretagne, Paris 1910; R. de la Sizeranne, Histoire de la Peinture anglaise contemporaine, 3-е изд., Paris 1903; Ruskin et la

Religion de la beauté, 5-е изд., Paris 1901; W. H. Hunt, The preraphaelite Brotherhood (Contemporary Review, май—июль 1886); E. Rod, Les Préraphaelites anglais (Gazette, 1887, II, p. 177); J. Leclercq, Turner (Gazette, 1904, I. p. 483); H. C. Marilier, D. G. Rossetti, London 1902; A. Benson, Rossetti, London 1904; O. von Schleinitz, Burne-Jones, Bielefeld 1902; Malcolm Bell, Burne-Jones, London 1895; J. Cartwright, Burne-Jones (Gazette, 1900, II, p. 25); P. Leprieur, Burne-Jones (ibid., 1892, II, p. 381); H. Spielman, J. Ev. Millais (Revue de l'Art, 1903, I, p. 33); Watts (ibid., 1898, II, p. 21); M. Darmesteter, Millais (Gazette, 1897, II, p. 89); C. F. Bateman, Watts, London 1903; J. Pennell, Whistler as etcher and lithograph (Burlington Magazine, 1903, II, p. 210); T. R. Way and G. R. Dennis, The art of James Mc. Neill Whistler, London 1903; Th. Duret, Whistler, Paris 1904; M. M. Meynell, The Work of John S. Sargent, London 1903 (cf. the Nation, 1903, II, p. 426); L. Bénédite, Whistler, Paris 1905; W. Mc. Kay, The Scottish School, London 1906.

R. de la Sizeranne, Segantini (Revue de l'Art, 1899, II, p. 353); M. Montaudon, Segantini, Bielefeld 1904; R. Manzoni, V. Vela, Milan 1906.

L. Bénédite, Les Sculpteurs français contemporains, Paris 1901; E. Guillaume, La Sculpture au XIX siècle (Gazette, 1900, II, p. 505); L. de Fourcaud, Rude (ibid., 1888, I, p. 353); Fr. Rude, Paris 1903; H. Jouin, David d'Angers, 2 vol, Paris 1878; P. Mantz, Barye (Gazette, 1867, I, p. 107); O. Fidière, Chapu (ibid., 1894, II, p. 258); Demaison, Dalou (Revue de l'Art, 1900, I, p. 29); G. Geffroy, Dalou (Gazette, 1900, I, p. 2); M. Dreyfous, Dalou, Paris 1903; G. Geffroy, Alex. Falguière (Gazette, 1900, I, p. 397); L. Bénédite, Alex. Falguière, Paris 1902; E. Bricon, Frémiet (Gazette, 1898, I, p. 494); Demaison, Bartholomé et le Monument aux morts (Revue de l'Art, 1899, II. p. 265); E. Rod. Rodin (Gazette, 1898, I, p. 419); L. Maillard, Rodin, Paris 1898; R. Rilke, Rodin, Berlin 1903; Briger-Wasservogel, Rodin, Strassburg 1903; A. Marguillier, Rodin (Les Maîtres artistes, 1903, № 8, сопоставление суждений современных критиков и репродукция произведений); E. Claris, De l'Impressionisme en sculpture (Rodin, Meunier), Paris 1903; G. Treu, C. Meunier, Dresden 1898; J. Leclercq, C. Meunier (Gazette, 1897, I, p. 347); C. Lemonnier, C. Meunier (Grande Revue, 1 июля 1903, p. 28); L. Taft, The history of american sculpture, New-York 1903.

F. Mazerolle, Catalogue des médailleurs (Chaplain, Roty и др.) в Gazette Numismatique française, 1897—1904, с многочисленными фототипиями.

Полихромия: G Perrot, Histoire de l'Art, t. VIII, Paris 1903, p. 211 (очень детальное изложение со ссылками на литературу); M. Dieulafoy, La Statuaire polychrome en Espagne (Comptes rendus de l'Acad. des Insriptions, 1898, p. 794; cf. Monuments Piot, t. X); H. Bolle, Klinger's Beethoven und die farbige Plastik der Griechen, Leipzig 1903.

R. Graul, L. Bénédite, M. Bing и др., Die Krisis im Kunstgewerbe, Wege und Ziele der modernen Richtung, Leipzig 1902; K. Marx, Les Arts à l'Exposition de 1900; La Décoration et les Industries d'art (Gazette, 1900, II, p. 397, 563; 1901, I, p. 53) (p. 81, Lálique; p. 136, Galle); F. Minkus, Die internat. Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin (Kunst und Kunsthandwerk, W. 1902, p. 402); L. de Foucaud, E. Callé (Revue de l'Art, 1902, I, p. 34); K. Widmer, Zum wesen der modernen Kunst (Zeitschrift fur bildende Kunst, 1903, II, p. 30).

S. W. Bushell, L'art Chinois, франц. пер., Paris 1910; A. Hippesley, A sketch of the history of the ceramic art in China, Washington 1902 (влияние Европы на Китай и обратно); M. Paléologue, L'Art chinois, Paris, s. d.; E. Grandidier, La Céramique chinoise, Paris 1902; H. Ae Giles, Chinese pictorial art, Shanghai 1905; L. Gonse, L'Art japonais, 2-е изд., Paris 1900; Hayashi, Histoire de l'Art du japon. Paris 1900; E. de Goncourt, L'Art japonais au XVIII siècle, Hokousai. Paris 1896 (cf. Gazette, 1895, II, p. 441); O. Münsterberg, Japonische Kunstgeshichte, 3 vol., Braunschweig 1904; Th. Duret, La Gravure japonaise (Gazette, 1900, I, p. 132); G. Migeon, La Peinture japonaise au Louvre (Revue de l'Art, 1898, I, p. 256); Chefs-d'oeuvre d'art Japonais, Paris 1905; Au Japon, Paris 1908; W. von Seidlitz, Geschichte

des Japonischen Farbenholzschnittes, Dresden 1897 (cf. Gazette, 1898, I, p. 174); E. F. Strange, The Colour-prints of japan, London, 1904; L. Bynion, Painting in the Far East, London 1908; Hovelacque, L'Art japonais à l'Exposition (Gazette, 1900, II, p. 317), S. Hartmann, Japanese art, London 1904 (cf. The Athenaeum, 1904, II, p. 182); Edn. Morse, Catalogue of the Morse Collection of Japanese pottery, Cambridge (Mass.) 1901; G. Jacoby, Japanische Schwertzieraten, Leipzig 1904; E. Pottier, Grèce et Japon (Gazette, 1890, II, p. 105: случайные аналогии между японским и греческим искусством).

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ УКАЗАНИЯ.

Чтобы дополнить указанную библиографию и следить за литературою вопроса, нужно обратиться к Archäologischer Anzeiger (античное искусство) и к Repertorium für Kunstwissenschaft (искусство христианское, современное и восточное). С 1904 г. в Repertorium уже не дается библиографических указаний; поэтому нужно обращаться к Monatshefte für Kunstwissenschaft (Leipzig); Répersoire d'art de l'archéologie (Paris 1910 cf.)

Значительное количество репродукций в гравюрах или в фотографии найдет читатель в следующих сочинениях, которые должны бы иметься во всякой библиотеке по истории искусства:

1) Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments (IV—XVI siècles), Paris, 6 vol., 1893, с 325 таблиц (много изданий и переводов); 2) F. Winter et G. Dehio, Kunstgeschichte in Bildern, 5 vol, до XVIII столетия, Leipzig 1899—1900; 3) Reber-Bayersdorfer, Klassischer Bilderschatz, 12 vol., München 1888—1900 (1800 карт., с XIV по XVIII столет.); 4) те же авторы, Klassischer Skulpturenschatz, 4 vol., München 1896—1900 (античные и современные скульптуры); P. Vitry et G. Brière, Documents de sculpture française du Moyen Age, Paris 1904 (940 фотографий); 6) G. Hirt, Kulturgeschichtliches Bilderbuch, 6 vol., München 1887—1893 (3500 гравюр произведений XVI—XVIII веков); 7) S. Reinach, Repertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance, 2 vol., Paris 1905—1910 (3600 гравюр-картин XIV—XVI столетий).



Колокол св. Патрика. (XI века). (Дублинский музей).



Рис. 1. Вид дворца царя Алексея Михайловича в с. Коломенском.

Очерк истории искусства в России.

(*Сергея Глаголя.*)

Россия долгое время жила изолированной от Европы жизнью, и развившееся на западе искусство почти не оказывало на нее влияния.

В до-петровской России даже совсем не было живописи, как изделия картин, и почти не было скульптуры, как изготовления статуй, из чего однако вовсе не следует, чтобы в России не было тогда своего искусства, а именно своей архитектуры и своей обширной художественной промышленности, во многом очень своеобразной, хотя и развившейся под целым рядом влияний: византийских, финских и азиатских. Заложенная глубоко в натуру человека потребность украшать свою одежду, жилище и утварь, потребность придавать красивую форму и окраску всем предметам домашнего обихода и всем своим сооружениям привела русского человека к созданию удивительно красивой орнаментации, которая приняла один характер на севере России, среди дремучих хвойных лесов, другой на юге, в теплой Малороссии, и третий на востоке, где русский человек приходил в постоянные столкновения с различными татаро-финскими племенами.

К сожалению, красоты этого искусства дошли до нас в очень скудных остатках, и о них скорее можно грезить, нежели что-либо знать. Однако и то, что уцелело до наших дней в деревянной резьбе, вышивках, набойках, кружевах и т. п., развертывает картину жизни, протекавшей в условиях большой и своеобразной красоты. Например, лет двадцать пять тому назад на Волге еще можно было видеть целые караваны разноцветных судов: расшив с украшенными дивною резьбою бортами, мокшан, тихвинок и т. п. На белянах виднелся целый лес мачт, украшенных хитро выпиленными колесами и звездами, красные флачки красиво реяли по ветру над ними, и при виде всего этого невольно грезилось о том, какой красотою сияли когда-то суда каких-нибудь новгородских торговых людей. По сей час во многих глухих деревнях вы найдете еще избы с удивительно красивыми и своеобразными резными наличниками окон и такими же полотенцами на фронтоне крыши. По сей час Малороссия ежегодно производит громадное количество всяких вышивок и разрисовывает причудливыми узорами несчетное количество писанок (пасхальных яиц)... Люди, посвятившие себя делу возрождения русской ста-

ринной художественной промышленности и некоторые земства заботливо отыскивают теперь остатки всякой старины, устраивают музеи *) и поддерживают художественные промыслы, которые грозили совсем исчезнуть. Во многих местностях России кустари изготовляют и теперь своеобразно расписанную мебель и разную утварь, гончарные изделия, вышивки из сафьяна, металлические украшения и т. п.



Рис. 2 Преображенский собор в Пскове. (Мирож. монастырь).

Эта русская художественная промышленность обратила теперь на себя серьезное внимание и за границей, где интерес к русскому искусству растет из года в год.

Многие русские художники, увлеченные красотою русских старинных изделий, посвятили себя за последние десятилетия разработке русского старинного орнамента, и их усилиями уже создан своеобразный, новый русский стиль. Среди этих художников первое место принадлежит Виктору Михайловичу В а с н е ц о в у, Елене Дмитриевне П о л е н о в о й и М а л ю т и н у. Разработку того же русского стиля ставит себе задачею и художественно-промышленная школа Строгоновского училища в Москве.



Рис. 3. Церковь Покрова на Нерли.

В своем орнаменте русский человек, помимо сплетений простых геометрических фигур, любит стилизовать различные формы, которые встречаются ему среди окружающей природы: цветы, растения и различных животных, при чем излюбленные им животные это: конь, лев, иногда олень (на далеком севере), петух, двуглавый орел русского герба, павлин и рыбы...

Издавна существовала в России и своеобразная архитектура. Она была различна, смотря по тому материалу, из которого созидалось здание. Там, где оно созидалось из камня, архитектура его отличалась серьезной простотой и солидностью. Деревянная постройка, наоборот, не позволяла возводить стены длиннее десяти, двенадцати аршин и требовала пересечения стены другою, поставленною к ней под углом. В результате всякая большая деревянная постройка превращалась в ряд причудливо соединенных друг с другом отдельных срубов. Иногда эти срубы даже бывали

*) В Москве, помимо музеев Исторического, Щукина и Строгановского училища, много собрано в Кустарном музее, в Смоленске—в музее кн. Тенишевой, затем в Казанском, Екатеринославском, Нижегородском и др. музеях тоже не мало образцов старины.

различной высоты, и в общем здание получало вид целого ряда связанных между собою небольших построек...

Характерным образцом таких построек может служить построенный в с. Коломенском, под Москвой, загородный дворец царя Алексея Михайловича. От этой постройки уцелели: сделанная с него модель и подробные рисунки (см. рис. 1-й).

Каменные гражданские постройки до-петровского времени уцелели в очень небольшом числе: в Угличе (дом царевича Дмитрия), в Пскове (Поганкины палаты), в Москве (Теремной дворец, дом Романовых) и т. п. Они представляют собою очень простые и часто неуклюжие четырехугольные корпуса с маленькими окнами и четырехскатными крышами. Высокие крыши с крутыми скатами характернее для русских построек в местностях, где зимою выпадает много снега. Дешевизна леса в старые времена позволяла русским не стесняться высотою конька, и неуклюжие высокие крыши до сих пор отличают старинные постройки от новейших во многих губерниях даже и средней полосы.

Древняя Россия, повидимому, не богата была искусными каменщиками. Вся работа их фантазии сосредоточивалась на мелочах, где кирпич и камень легче было выкладывать и где эти материалы легче поддавались обработке. Таким образом, в самых неуклюжих каменных зданиях всегда нет-нет да попадается изумительно красивое крылечко, наличник окна или высеченный на стене барельеф. Наоборот, Россия, как лесная сторона, изобиловала с древнейших времен превосходными плотниками, и в ее деревянных постройках нередко можно найти изумительные образцы этого ремесла.

Особенно широкое поле для своего развития русское зодчество нашло в постройке церквей. В первые же века после принятия христианства Россия покрылась множеством храмов. И в городах и в селах их охотно возводили, соперничая друг перед другом, князья, бояре, духовные власти и сами прихожане. Возводя церковь, строитель всегда имел под руками в изобилии и необходимый строительный материал, и денежные средства, а иногда и добровольный труд. Таким образом здесь мог он дать наибольшую свободу своему творчеству, всего больше использовать свою художественную изобретательность. Само собою разумеется при этом, что, восприняв религию из Византии, русские стали возводить храмы по византийским же образцам. Однако под влиянием местных климатических условий и своеобразности вкуса строителей этот византийский характер постепенно теряет некоторые свои черты, и взамен их приобретает другие, которые приводят к одному типу постройки в Новгород-Псковских землях, к другому—во Владимиро-Суздальской области и к третьему—в Московском княжестве. Интересующийся этим читатель может найти богатый материал в прекрасном многотомном издании „Истории русского искусства“,



Рис. 4. Погост в Шуе (Кемского уез.).

под редакцией художника И. Грабаря *). Здесь же достаточно будет указать на два образца русской старинной постройки храмов, а именно на собор св. Софии в Новгороде, собор Мирожского монастыря в Пскове (см. рис. 2) и церковь в Нерли, Владимирской губернии (см. рис. 3). Но еще более своеобразный характер приобрела постройка деревянных храмов. Исходя из того же типа, который мы видим в простейших храмах Византии, т.-е. из формы куба, увенчанного полукруглою главкою, русский плотник рубил из дерева обыкновенную избу с двухскатною крышею и помещал на коньке ее главу. Это простейший тип, который затем начинает самым причудливым образом усложняться и приводить к изумительно красивым и оригинальным постройкам. Весь русский Север еще недавно был покрыт такими церковками, и по счастью большую часть их удалось воспроизвести прежде, чем их разрушили и на их месте воздвигли банальные каменные церкви, чуждые какого бы то ни было стиля. На рис. 4-м и 5-м читатель найдет образчики таких русских старинных деревянных церквей.



Рис. 5. Церковь в Кижах (Олон. губ.).

Каменная церковная архитектура всего пышнее расцвела в Московском великом княжестве и вместе с распространением власти этого княжества на всю Россию мало-по-малу его церковная архитектура сделалась преобладающею в государстве. Московские строители перенесли на каменные постройки многие мотивы деревянного церковного зодчества и в результате создали своеобразный стиль, хорошими образчиками которого могут служить церкви в с. Коломенском (см. рис. 6-й) и Дьяковская церковь вблизи этого села, но вместе с тем московское зодчество от разработки архитектурных форм мало-по-малу совершенно ушло в разработку деталей, стенных украшений, наличников и проч.

Среди храмов, созданных московским церковным зодчеством, находим мы и такую удивительную по своей своеобразной красоте постройку, как церковь Василия Блаженного, но странным образом она не явилась исходною точкою целого нового движения в русской церковной архитектуре. Она осталась одинокою постройкой, и можно только дивиться огромности того таланта и бурности той фантазии, которыми обладали ее строители, „Барма и Посник со товарищи“.

Много своеобразного создала до-петровская Русь и в постройке монастырских и крепостных стен с их башнями, которые то возводились из дерева, то из камня, смотря по тому, какой материал был под руками. Многие постройки созидались в России и особенно в Москве не русскими, а заезжими иностранными мастерами, которые вносили в свои создания много своего, но в то же время на них могуче влияла окружавшая их русская архитектура, и их постройки, внося в русскую

*) Из этого издания взято нами большинство снимков с архитектурных и скульптурных произведений, помещенных в этом очерке.

архитектуру своеобразные черты, все-таки входили в нее, сливаясь со всем остальным в одно неразрывное целое. Так же ассимилировались русскою архитектурою и те восточные индо-персидские влияния, следы которых можно найти во многих русских постройках, особенно в церквах.

Эпоха Петра и его первых наследников была временем увлечения западными образцами. В архитектуре это должно было выразиться господством тех же форм, которые в это время царили во всей Европе, т.-е. форм позднего ренессанса, известного под общим именем стиля барокко, и форм стиля рококо. Действительно в восемнадцатом веке созидается в России целый ряд построек, которыми она не только смело может гордиться, но которые создали даже свой особый стиль своеобразного русского барокко. Стиль этот мы находим не только в церковной архитектуре, которая создала такие изумительно красивые храмы, как, например, церковь Покрова на Филях, но и в целом ряде зданий гражданской архитектуры.

Само собою разумеется, что первые крупные сооружения в Петербурге носили подражательный характер и напоминали голландские постройки, при чем многие архитектурные формы приобретали варваризованный характер. Однако скоро талантливые зодчие начинают вносить в стиль, вывезенный из чужих краев, свое собственное, свой вкус и свои формы. Одним из первых таких самостоятельных зодчих был **Растрелли** (сын), о таланте которого дают понятие построенные им и существующие доныне: Зимний и Аничков дворцы в Петербурге, Пажеский корпус, Большой Петергофский дворец и Смольный монастырь в Петербурге. Пышнее расцвел однако этот руссифицированный барокко не в Петербурге, а в Москве, где работала целая плеяда талантливейших русских зодчих, и вот имена крупнейших из них: **Зарудный** (Меньшикова башня) (см. рис. 6), князь **Ухтомский** (Красные ворота) (см. рис. 8) и **Баженов**. Этот последний был излюбленным архитектором Екатерины II-й, начал строить для нее загородный дворец в Царицыне под Москвою *) и по ее же поручению работал над грандиозным проектом дворца, который должен был оцепить весь Московский Кремль и скрыть его древнюю красоту за рядами пышных зданий нового стиля **).

Рис. 6. Церковь в с. Коломенском.

Однако стилю барокко не суждено было долго господствовать в России. В то время, когда здесь им увлекались, в Европе он уже успел утомить своею вычурностью. Вместе с поворотом живописи и скульптуры к формам античного мира, к

*) Дворец был затем перестроен Казаковым. От постройки Баженова уцелели только мосты, хлебный и оперный дома и беседка „Храм Цереры“ или „Золотой сноп“.

**) В Москве имеются постройки и вышеупомянутого Растрелли, а именно: церкви Никиты мученика, Екатерины мученицы, папы Климента и др.

простоте того же мира обращается и архитектура. Она увлекается Палладием этим классиком эпохи Ренессанса, затем памятниками римской эпохи и древнею Грецией. Скоро сказалось это и в России, где архитектура постепенно начинает уклоняться от форм барокко. Наиболее характерным художником этого перехода является в Москве **Казаков**, которым построены помимо царицынского дворца такие дивные здания, как Петровский дворец, портик Чудова монастыря, дом ныне принадлежащий Яузской больнице, старый университет, церковь Мартына Исповедника и Румянцевский музей *) (см. рис. 9 и пр.).

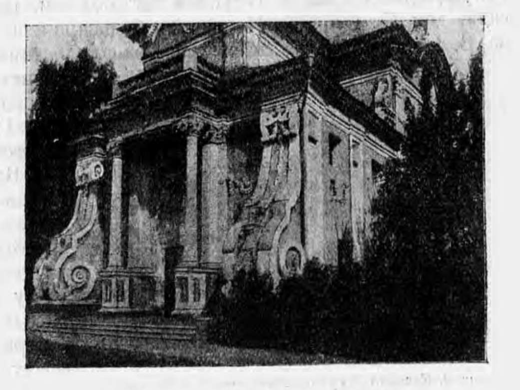


Рис. 7. Зарудный. Менщикова башня.

В Петербурге в том же духе перехода от барокко к более строгим формам построен был **Старовым** Таврический дворец. Затем формы все более и более упрощаются у целого ряда таких архитекторов, как **Гваренги** (Александровский дворец в Царском Селе, Эрмитажный театр и т. п.), **Воронихин** (Казанский собор и Горный институт в СПБ. и др.), **Томон** (Биржа с СПБ.), **Захаров** (Адмиралтейство), **Росив** (Александринский театр, Сенат), и Михайловский дворец (ныне Музей Александра III) и **Монферан**, строитель Исаакиевского собора.

Рис. 8. Кн. Ухтомский. Красные ворота в Москве.

В Москве это обращение к классическим формам тоже нашло талантливейших адептов главным образом в лице **Бове** и **Жилярди**. Бове досталось на долю увлекательная задача обстраивать Москву после пожара 1812 г., когда это было признано делом государственной важности, когда для этого была учреждена особая „комиссия для строений в Москве“ и ей вменено было в обязанность заботиться о том, чтобы возрождение сгоревшего города происходило по одному обобщенному плану.

Сам государь был душою этого дела, а во главе комиссии был поставлен Бове. О том, ка-

*) Факт этот однако в точности не установлен, так как все документы относительно постройки „Пашкова дома“ в 1812 г. сгорели.

ким талантом и вкусом обладал Бове, достаточно говорят такие его постройки, как колоссальный манеж в Москве (строил вместе с инженером Бетанкуром): триумфальная арка у Тверской заставы (см. рис. 10), ворота и ограда Александр. сада, дом Гагарина на Новинском бульваре и церковь Скорбящей Божией Матери на Б. Ордынке. Едва ли меньше однако оставил по себе память в Москве и современник Бове Жилярди, который построил дом Найденова в Кудрине (см. рис. 11), конный двор в Кузьминках, провиантские склады на Остоженке и т. п.

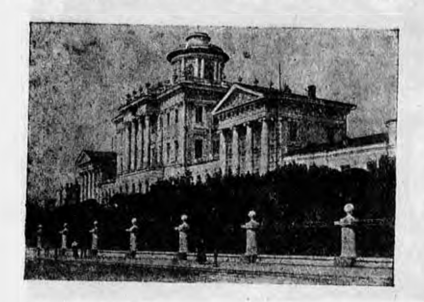


Рис. 9. Казаков. Румянцевский музей в Москве.

Благодаря покровительству высочайших особ постройки этих зодчих и их многочисленных учеников явились образцом красоты и вкуса в глазах и русского дворянства да и всей России, и благодаря этому высочайше утвержденные образцы фасадов в тысячах вариантов мы находим в первой половине XIX в. буквально повсюду, даже в захолустьи уездных городков и отдаленных помещичьих усадьбах, где деревянный господский дом с колоннами делается такою же неотъемлемою их принадлежностью, как и тенистый сад и его липовые аллеи.

В общем эти постройки Александровского времени создали особый своеобразный стиль русского ампира, где деревянная архитектура подражала каменной, детали стиля Империи украшали архитектурные формы барокко и наоборот, и где само смешение форм и их искажение приводило к новым совершенно неожиданным красотам. К сожалению, особенность русского вкуса почти не отразилась на художественной промышленности этого подражательного периода. В народе жило до-петровское искусство, а в культурных слоях царила мода на все иностранное. Ткани, мебель, посуда и всяческие украшения—все делалось по иностранным образцам и не было русским.



Рис. 10. Бове. Триумфальные ворота в Москве.

К 50-м годам следующего столетия архитектурные формы начинают постепенно мертветь, вырождаются и мало-по-малу уступают место постройкам пошлого эклектического и совершенно бесстильного характера. Общественное движение, начавшееся еще до Крымской кампании, все больше и больше отвлекает искусство от его прямых задач и заставляет служить публицистическим целям. Интерес к искусству, как таковому, падает, и даже такие грандиозные сооружения, как колоссальный храм Христа Спасителя в Москве, не находят для себя достойного строителя, и храм возводит Тон, зодчий, совершенно чуждый русскому пониманию красоты и далекий даже от постижения Византийского стиля *). Изучение народного быта и зарождающаяся археология заставляют в семидесятых годах вернуться к примитивным архитектурным формам русской национальной постройки, но и это русское понимается очень поверхностно, узко и ложно. Увлекшись кое-какими мотивами пропильных украшений на деревянных русских избах и деревенскими вышивками, зодчие второй половины этого века создают даже особый стиль деревянной постройки, загроможденной украшениями, которые с одинаковым правом можно было бы назвать и русскими, и тирольскими. Родоначальником этого стиля был Ропет, и его орнамент с изобилующими в нем петухами так и получил название „ропетовского стиля“. Тот же орнамент, совершенно не приспособленный к камню, зодчие этого времени перенесли и на каменные постройки, и если, к счастью, создано ими было немного, то все же не следует думать, чтобы Россия освободилась от наследий этого стиля и по сей час. Выстроенный в Петербурге Парландом Храм Воскресения на месте события 1-го марта является во многом продуктом именно ропетовских традиций, и некоторое сходство с московским Василием Блаженным делает из него только карикатуру на это удивительное произведение русского старинного зодчества.



Рис. 11. Жиларди. Дом Найденова в Москве

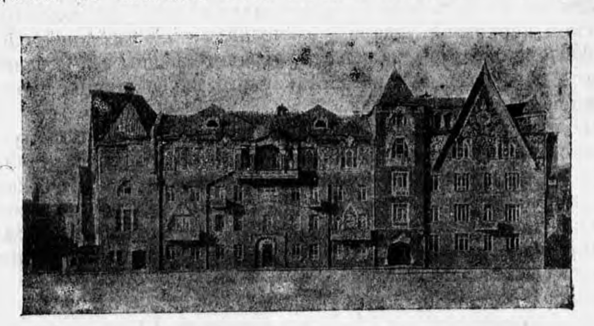


Рис. 12. Малютин. Дом Перцева в Москве.

Только с приближением нового XX века, замечается в русском зодчестве какое-то пробуждение жизни, и в нем сразу же намечаются два различных течения. Увлеченные красотой отпраздновавшего свой столетний юбилей Александровского стиля, многие русские зодчие наших дней пытаются возродить его и применить к грандиозным постройкам нового времени. Задача симпатичная, но трудно пока указать здания, в которых это стремление увенчалось бы успехом.

*) Храм предполагалось сначала воздвигнуть в еще более грандиозном виде на Воробьевых горах по проекту арх. Витберга, но постройку пришлось остановить в виду непрочности грунта.

Если некоторыми зодчими и возведено теперь в этом Александровском стиле кое-что удачное, то и оно носит еще слишком подражательный характер. Интереснее другое течение, в основе которого лежит идея возрождения древней до-петровской и коренной русской архитектуры. Течение это имеет много общего с стремлением к созданию новой русской художественной промышленности, и увлеченные им талантливые зодчие стремятся к созданию такой же, построенной на мотивах старины, новой русской архитектуры. Многое уже сделано в этом направлении Шехтелем (Ярославский вокзал в Москве), Щусевым (ряд церквей и в их числе церковь Марфо-Мариинской обители в Москве), Покровским и художником Малютиным, который построил в Москве у храма Христа Спасителя дом инженера Перцева, здание по своей живописности едва ли не самое оригинальное во всей русской архитектуре последних десятилетий (см. рис. 12).

Одновременно с возведением храмов, в России создалась и потребность в снабжении их церковною утварью и образами. Как то, как и другое, сначала явилось повторением византийских образцов и создавалось руками иноземных мастеров, но затем так же, как и архитектура храмов, мало-по-малу приобрело в руках русских выучеников иностранных мастеров своеобразный русский характер и создало своеобразную русскую церковную художественную промышленность и русскую иконопись. В музеях, где собрана русская старина, в ризницах различных соборов, древлехранилищах монастырей и т. п. находятся многочисленные образцы своеобразной русской церковной утвари, облачений и пр. Ризы икон, басма, украшавшая их *) и целые иконостасы, кадила, дарохранительницы и т. п. вещи, сберегаемые здесь, являются образцами русского старинного вкуса и тонкой техники, издавна существовавшей в древней России.

Русская иконопись зародилась в то время, когда Византия уже отжила лучшее свое время, когда искусство переживало здесь период упадка, и образа стали исполнять, строго копируя с раз-на-всегда установленных подлинников. Таким образом в русских иконах не могло быть разнообразия; русские выученики иноземных иконописцев старались строго подражать учителям, если же иногда и замечались уклонения от подлинников, то против этого грозно ополчались и государи, и митрополиты, и специально созываемые соборы.

В древней русской иконописи различают три главных пошиба.

Новгородский пошиб развивается с XII до половины XVI в. и характеризуется строгостью, аскетичностью и важностью темных ликов и резкою расцветкою одеяний с помощью немногих красок почти без полутонов. Московский пошиб, развившийся из новгородского в XIV в., сначала мало чем разнится от него, но затем в образах этого пошиба появляется большее изящество, колорит их становится светлее, в нем все больше и больше преобладают теплые желтые тона, в ликах святых место суровой важности заступает умиленность, и все вообще письмо становится более живописным. Прославленным живописцем этого пошиба в начале XV в. был инок Троицкой лавры Андрей Рублев, об искусстве которого можно судить по реставрированным его образам в соборе Лавры (см. рис 13). Наконец, третий наиболее своеобразный Строгановский пошиб иконописи возник в XVI в. в г. Устюге, в школе, основанной именитыми торговыми людьми Строгановыми. Образа этого пошиба небольшие, но сложные, тщательно и со вкусом выписанные миниатюры.

*) Чеканный или давленый тонкий металл: медь, золото и серебро.

В первой половине XVII в. царь Михаил Федорович основал в Москве при оружейной палате иконописную „царскую школу“ и для руководства ею выписал иноземных мастеров, то же продолжается при Алексее Михайловиче, и влияние этой школы сказывается скоро в самых отдаленных уголках нашего отечества. Русская иконопись становится более однообразной и в то же время более совершенной в смысле правильности рисунка, перспективы и т. п. Среди иконописцев этой школы скоро выдвигается Симон Ушаков, человек очень по тогдашнему времени просвещенный и горячий поборник реальности. Ряд образов Ушакова сохранился в Москве в ц. Грузинской Божией Матери, в Новодевичьем монастыре и т. п.



Р. 13. Рублев. Ангел на образе Живоначальной Троицы.

Старинные русские образа написаны большею частью на досках по особому грунту (левкасу) и красками, размешанными на яичном желтке, при чем законченная икона покрывалась олифой. Иконописцы охотно употребляли также золото, которым иногда покрывали фон или венчики, иногда же оттеняли и складки тканей (так называемая тенина), что придавало образам очень своеобразную прелесть.

Со времени Петра в иконопись врываются постепенно те же чужеземные влияния, какие проникли и в архитектуру, да и во всю русскую жизнь. Иконописцы начинают подражать итальянским живописцам позднего возрождения, и это письмо мало-по-малу совершенно вытесняет русскую старинную иконопись, которая сохраняется только в народе, далеком от культурной жизни, и поддерживается в нескольких кустарных местностях Владимирской губернии.

Чуть не два века царило в России это подражание итальянским и вообще западным образцам, и только в восьмидесятых годах начинается возрождение русской старинной иконописи. Начало ему положили художники: Врубель в Кирилловском монастыре и Виктор Михайлович Васнецов во Владимирском соборе в Киеве. Продолжателями их являются: Нестеров, Рерих и в самое последнее время—Стеллецкий.

Живопись, как писание портретов и картин, насаждается в России вместе с другими культурными начинаниями при Петре I. Решив, что в России нужно такое же искусство, какое он видел в Европе, Петр выписал для обучения русских художников несколько голландских живописцев и француза Каравакку, а затем послал за-границу нескольких русских молодых людей, из которых скоро выделились: Матвеев и один из братьев Никитиных.

Однако мастера, которых можно было бы поставить в уровень с тогдашними художниками Европы, являются в России позднее, уже при Екатерине II.

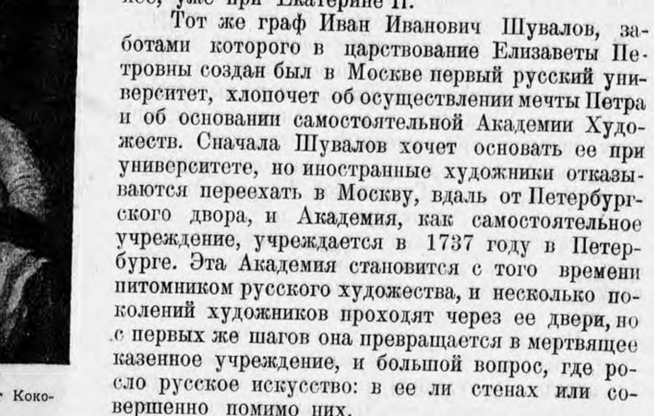




Рис. 14. Левицкий. Портрет Кокоринова.

Тот же граф Иван Иванович Шувалов, заботами которого в царствование Елизаветы Петровны создан был в Москве первый русский университет, хлопочет об осуществлении мечты Петра и об основании самостоятельной Академии Художеств. Сначала Шувалов хочет основать ее при университете, но иностранные художники отказываются переехать в Москву, вдаль от Петербургского двора, и Академия, как самостоятельное учреждение, учреждается в 1737 году в Петербурге. Эта Академия становится с того времени питомником русского художества, и несколько поколений художников проходят через ее двери, но с первых же шагов она превращается в мертвящее казенное учреждение, и большой вопрос, где росло русское искусство: в ее ли стенах или совершенно помимо них.

Выдающимися художниками конца XVIII и начала XIX были: Антропов, Аргунов и, главным образом, Рокотов, воистину первый русский замечательный портретист, но всех их скоро затмили своею славою два таких живописца, как Левицкий и Боровиковский, оба родом малороссы и оба воспитавшие свое дарование вне академических стен. Общество, окружавшее престол Екатерины и затем Павла I, было увлечено внешностью и показным блеском жизни. Переодетое в парики и поброны, но еще грубое по существу, оно было далеко от понимания искусства и настоящей к нему любви. Если оно требовало искусства, то показного и неестественно-пышного, мифологии и аллегорий ложноклассического характера, которыми, однако, не мог увлечься настоящий и искренний русский художник. Если эти аллегорические фантазии охотно выполняли по заказам вельмож заезжие из-за границы заурядные живописцы, то подлинным русским художникам естественно оставался только портрет, и, действительно, все русские художники XVIII



Рис. 15. Кипренский. Автопортрет.

и начала XIX в.в. почти исключительно портретисты, но зато какую дивную галлерею типов дают работы этих мастеров! Левицкий является в своих портретах по преимуществу великолепнейшим мастером (см. рис. 14), а Боровиковский кроме того и поэтом. В его портретах перед зрителем не только живой человек, но всегда и известное настроение. Много осталось после Боровиковского и проникновенно написанных церковных образов.



Рис. 16. А. Иванов. Явление Христа народу.

Между тем стала мало-по-малу выдвигать своих выучеников и Академия Художеств, но их усилиями создано было только то вычурное и чуждое правде искусство, которое получило справедливо кличку ложного (т.-е. ложно понятого) классицизма. Написанные с русских условно одетых натурщиков программы на темы из мифологии, истории или священного писания, несмотря на большое проявляемое иногда мастерство их творцов, навсегда останутся украшением какого-то тупика, в котором целый долгий ряд десятилетий томилось русское искусство. Вот имена наиболее выдающихся мастеров этого течения: Лосенко, Акимов, Угрюмов, Егоров, Шебуев, Андрей Иванов и Басин.

Если из-под кисти этих мастеров иногда и выходили живые создания, то это были всегда портреты, и если история сохранила имя еще одного из этих художников, Варнека, то единственно благодаря тому, что он был почти исключительно портретист.



Рис. 17. К. Брюллов. Последний день Помпеи.

Только исключительно крупные дарования и сильные личности выходили живыми из-под гнета академических стен, и таковы именно были Кипренский и граф Толстой.

Кипренский в начале восьмисотых годов мог считаться воистину первым русским художником. Недаром его портрет был первым портретом русского художника в галлерее Уффици. Его портреты дышат жизнью и рассказывают о пережитом изображенными лицами еще больше, нежели портреты Боровиковского (см. рис. 15).

Друг Кипренского, полуфранцуз граф Толстой посещал Академию в качестве вольнослушателя уже взрослым человеком, и потому еще легче сохранил свою самобытность. Влюбленный в красоту античного мира, он был настоящим классиком, вернувшимся в мир через многие десятки веков. Его 64 листа рисунков и впоследствии гравюр к „Душеньке“ („Амур и Психея“) Богдановича—образчик настоящего живого классицизма. Тем же духом истинной античности проникнуты и его известные медальоны с барельефами из Одиссеи и войны 1812—1914 г.г., но к ним мы еще вернемся ниже.



Рис. 18. Венецианов. Вот те и батькин обед.

Также совершенно исключительным дарованием обладал и прославившийся в конце первой половины XIX века Тропинин. Отданный помещиком в ученье к портретисту Щукину, крепостной художник затем долгие годы томился в имении своего барина, прислуживая за столом и исполняя другие обязанности. Только на 47-м году, уже стареющим человеком, получил он, наконец, вольную и всецело отдался своей страсти к живописи, поражавшей всех своею удивительною правдивостью.

В то же время (в 20-х, 30-х 40-х годах) гремел своею славою и Карл Брюллов, этот едва ли не единственный крупный, воспитанный Академиею, художник. „Последний день Помпеи“ (см. рис. 17) прославил Брюллова на весь мир, и многие считали его даже гением. Ослепление эпохи долго не позволяло заметить, что, несмотря на огромное мастерство, картина все-таки была театральна, академически классична и совершенно чужда нам, русским. Гораздо больше прелести находим мы опять-таки в портретах Брюллова, где удивляешься не только огромному мастерству, но и разнообразию его вкуса. Прелестные женщины этого романтического времени нашли себе в Брюллове и поэта, и певца. Удивительны и многие его мужские портреты.



Рис. 19. Перов. Утопленница.

После Брюллова Академия выдвигает другого иностранца, Бруни, с его „Медным змием“, и затем уже надолго совершенно замирает. Только в лице одного Флавицкого с его „Княжной Таракановой“ и Семирадского с „Светочами христианства“, „Пляскою мечей“ и пр. может она указать еще на воспитанные ею таланты, но Флавицкий ничего не написал выдающегося, кроме „Княжны Таракановой“, а Семирадский так и остался чуждым русскому обществу и его жизни. Смотря на его картины, даже трудно угадать в их авторе человека, воспитанного в северной Пальмире.

Если среди академических питомцев кто выдавался еще, то разве только примкнувший к их организациям Константин Маковский, крупный талант, прозванный русским Макартом, к сожалению, однако скоро ушедший в сочинение условно и дешево-красивых головок. Та же Академия воспитала, впрочем, и сверстника Брюллова, Александра Иванова, эту воистину трагическую личность многострадального русского искусства. Если Брюллов был, в сущности, иностранцем для России и баловнем судьбы, то Иванов был настоящим русским человеком своего времени и на своих плечах вынес всю тяготу Sturm und Drang периода, захватившего тогда русское общество.



Рис. 20. Ярошенко. Всюду жизнь.

Выученик Академии, послушный ее поклонник, Иванов уехал в Рим и за двадцать восемь лет своей там жизни и работы над „Явлением Христа народу“ (см. рис. 17) пережил эволюцию, которой хватило бы на три поколения. Начав верным поборником академических традиций и восторгом перед эклектизмом болонцев, Иванов прошел через горнило тяжелых разочарований и пришел к преклонению пред вечной учительницей всех—природой. Начав картину под влиянием увлечения христианством, как понимали его Овербек и „назарейцы“, Иванов кончал уже захваченный Иоганном Штраусом и его книгою о Христе-человеке. Приехав в Рим далеким от интереса к политической и общественной жизни, Иванов пережил здесь и впечатления июльских дней и весь революционный период 40-х годов. Понятно, как под влиянием всего этого должен был меняться внутренний мир художника и как менялось само его отношение к картине. От этого теперь она мало кого способна привести в восторг, хотя в свое время была большим художественным событием. Для нас гораздо интереснее этюды к ней. Работая над ними, Иванов не был ничем стесняем, и по ним видно, как реалист все больше и больше вырастал в Иванове, и как часто он, опережая век, делается даже импрессионистом. Но еще более интересны эскизы Иванова к истории Ветхого и Нового Завета. В этих эскизах Иванов проявляет такую оригинальную мощь художественного вымысла, что ничего равного ей нельзя найти до сих пор во всем русском искусстве.



Рис. 21. Шишкин. Лесная дорога.

В те же годы, когда Иванов работал над своею картиною в Риме и Россия восторгалась Брюлловым, далеко от всякой Академии зарождалось в России еще одно течение, которому суждено было скоро сделаться господствующим.

Пробуждение национального самосознания, созданное Отечественной войной, вызвало к жизни силы, дремавшие глубоко в недрах общества. Мало-по-малу

начинается увлечение общества русской историей и этнографией, начинается собирание русских народных сказок, былин и т. п. Все это делается не патентованными учеными, а любителями, которых выдвигает общество, и само собою разумеется, что оно же должно было выдвинуть и художника, который стал бы писать русский народ. Действительно, такой художник скоро нашелся. Это был самоучка, московский землемер Венецианов, который хотя и побывал затем в Академии, но сложился совершенно вне ее влияний. В его созданиях впервые русская природа и русский мужик появляются в картине хотя и в несколько еще прикрашенном виде (см. рис. 18).

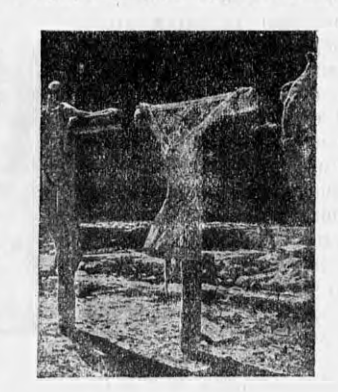

Рис. 22. Саврасов. Грачи прилетели.

За Венециановым на том же пути является и другой художник, тоже любитель, офицер лейб-гвардии финляндского полка Федотов. Если Венецианов был художником, бесхитростно срисовывавшим окружающее, то Федотов выступил уже его критиком, хотя и очень еще невинным. Большая часть его картин—сатиры в духе Гогартовских карикатур, и художник даже сопровождал их иногда стихотворными пояснениями. Эти два художника были прямыми предшественниками тех передвижников, которые царили затем в России все 70-ые и 80-ые годы; но прежде, чем говорить о них, отметим еще одного самородка-художника этого же любопытного времени, Сверчкова, который впервые развернул в русской живописи поэзию псовой охоты и зимней русской дороги с ее трескучими морозами, инеем лесов и метелями. Все это передано было художником с такою правдой и задушевностью, что его картины и копии с них были в те годы непременною принадлежностью в кабинете помещика, любителя охоты или конского бега. У Сверчкова был только один предшественник, поляк Орловский, но он был скорее баталист, чем бытописатель. Ту же поэзию охоты и дорожных впечатлений развивали затем акварелист Петр Соколов и передвижник Ковалевский.


Рис. 23. Репин. Не ждали.

Переустройство русской жизни, начавшееся после освобождения крестьян, сосредоточило общее внимание на вопросах общественной и народной жизни. Как литература, так и живопись поставили себе задачу изучить эту жизнь и ее различные проявления, оттенить светлые и темные ее стороны и бичевать или высмеивать эти последние. Ряд крупных художников разрывает свою связь с Академией, начинает за свой страх новое дело передвижных выставок и, поддерживаемое критикой (главным образом Стасовым) и меценатами: Третьяковым, Солдатенковым и др., общество молодых художников скоро завоевывает общие симпатии. Вот имена наиболее выдающихся художников этой группы: Пукирев („Неравный брак"), Перов (см. рис. 19) („Тройка" ремесл. учеников с бочкой, „Крестный ход с пьяным причтом", „Охотники", „Птицелов" и пр.), Мясоедов („Чтение манифеста 19 февр.", „Молебен" и пр.), Максимов („Приход колдуна на свадьбу", „Все в прошлом" и т. п.), Лемох (небольш. сценки из крестьянской жизни), Крамской („Христос в пустыне", „Майская ночь", мн. портретов и пр.), Влад. Маковский (сцены из жизни городской мелкоты и т. п.), Прянишников („Шутники", „Порожники", „Спасов день" и пр.), Савицкий („Беглый", „Крючник", „Встреча иконы" и пр.). Позднее Ярошенко (см. рис. 20) („Узник", „Кочегар", „Всюду жизнь" и пр.), Касаткин и Богданов-Бельский.

Русские художники-пейзажисты, сначала очень несмело и подражая иностранным учителям, стали копировать русские достопримечательные места, и уже при Петре первыми русскими выучениками иностранцев были довольно грамотно нарисованы некоторые виды новорожденного Петербурга. В Академии, однако, пейзажистов скоро увлекают сочинением ландшафтов с руинами, и только немногие уцелевают духом среди этой мертвечины: Семен Щедрин, Федор Алексеев, оставивший ряд интересных видов многих русских городов, и Максим Воробьев, поэт Петербурга, умевший не только верно срисовывать с натуры, но и чувствовать настроения, разлитые в природе. Два других пейзажиста — Сильвестр Щедрин и Михаил Лебедев тоже обещали дать большой толчек русскому искусству в этой области, но оба умерли очень рано. Наконец следует упомянуть еще братьев Чернецовых, из которых старший был кроме того и хорошим портретистом. Здесь же уместно упомянуть о картинах, с трогательною точностью воспроизводивших внутренность различных зал, галлерей, кабинетов, иногда оживленных одною или несколькими фигурами. Эти „intérieurs" писали, главным образом, „венециановцы", как называли группу учеников, ютившуюся вокруг отца русского жанра.


Рис. 24. Ге. Голгофа.

Совершенно так же, как рядом с Венециановым стоит Брюллов, так и в области пейзажа рядом с братьями Чернецовыми, старательно срисовывавшими берега, села и города Поволжья для панорамы этой реки, находим мы родственного Брюллову романтика Айвазовского, этого мощного поэта моря. Русского, однако, в Айвазовском ничего не было, как не было в нем и вообще реалиста.

Русский пейзаж развертывается во всю ширь только под кистью передвижников: Шишкина (см. рис. 21) и барона Михаила Клодта. Только их кисть раскрыла глазам русского человека всю красу дремучих лесов и бесконечных полей, а затем под кистью Федора Васильева („Ростепель" и др.) и Саврасова

(см. рис. 22) („Грачи прилетели“ и др.) русская природа вдруг ожила, от нее пахнуло знакомым воздухом весны с ее тающими снегами и грачами, наполняющими воздух своим гамом. Целая плеяда других художников вслед за ними стали развертывать красоту нашего родного пейзажа: Киселев, маринисты Боголюбов и Судковский, Дубовской, Клевер*), Орловский*) и др. и, наконец, Куинджи зажег над всем этим ослепительный свет солнца. Он же сумел показать во всей силе и чарующую прелесть лунной ночи над Днепром или красоту гаснущих лучей солнечного заката.



Рис. 25. Поленов. Бабушкин сад.

Среди того же кружка передвижников скоро обозначился ряд крупных художественных сил, прокладывавших себе более самостоятельную дорогу.

Крупнейшим живописцем среди них является Репин, творец „Не ждали“ (см. рис. 23), „Крестного хода“, „Убиения Иваном Грозным сына“, „Царевны Софьи“, „Государственного совета“ и вообще огромного количества картин и портретов. Отзываясь на все что волновало окружающее его общество, этот живописец в своих произведениях запечатлел целую историю развития этого общества. Другой художник Ге, после прекрасной картины „Петр I и Царевич Алексей“, увлеченный Ренаном и учением Л. Н. Толстого, стал писать картины из последних дней жизни Христа, где с отталкивающей реальностью переданы трагические сцены оплеванья и крестной казни (см. рис. 24).



Рис. 26. Поленов. Христос и грешница.

Поленов пошел по тому же пути, как и Ге. Он написал в том же духе Ренановского отношения к Христу встречу Его с „Грешницею“ (см. рис. 26), „Беседу Христа Отрока в храме“ и затем целую серию других евангельских картин. В своих картинах Поленов много мягче Ге, и Христос его обаятелен, но все же трудно верить, что этот симпатичный странник—Христос. Быть может, гораздо больше сделал Поленов для русского искусства своими пейзажами, в которых он так напоминает Тургенева (см. рис. 25).

*) К товариществу передвижников не примыкали.

Василий Васильевич Верещагин не примкнул к передвижникам фактически, но вполне родствен им по духу. Темою своих картин он избрал войну, но изобразил ее не с казовой стороны, а во всем ужасе ее прозы, что и привело к тому, что его причислили к поборникам мира. В своих картинах Верещагин изобразил завоевание Средней Азии, русско-турецкую войну и войну 12-го года. (В этой последней серии художник бесконечно слабее и надуманнее, нежели в первых.) Попутно Верещагин создал целую серию очень интересных картин, рисующих уличную жизнь Самарканда и городов Индии. Наконец, два последних художника этой группы—Виктор Васнецов и Суриков—остановились на русской былине и русской истории. Написав несколько жанров из быта маленьких людей, Васнецов вдруг удивил всех своим „Витязем на распутьи“ (см. рис. 29) и „Полем битвы с половцами“ (из „Слова о полку Игореве“). Эти картины были первым шагом постепенного поворота русской живописи в сторону от правоверного реализма. Русский художник уже перестал стремиться к изображению окружающей или прошлой жизни, в целях произнесения над ними какого-либо сужденья. Он просто хотел грезить о прошлом и рассказывать о своих грезах. Целый ряд других былинных картин последовал за этими первыми, и, наконец, Васнецов всецело отдался делу создания новой русской иконописи, приняв заказ по росписи Владимирского Собора. Совершенно новая полоса возрождения русской иконописи создается здесь Васнецовым и ряд священных картин, проникнутых духом этой иконописи, но совершенно по новому трактованных, родится из-под кисти художника (см. рис. 30). Понятно, что все это было совершенно чуждо рационализму передвижников.

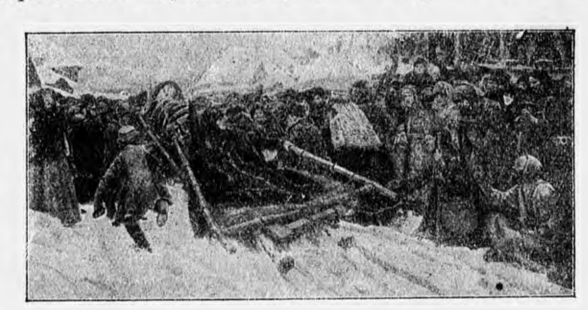


Рис. 27. Суриков. Боярыня Морозова.



ис. 28. Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье.

Вслед за Васнецовым над тем же созданием новой русской иконописи начинает работать и Нестеров, уже успевший создать себе имя, как изобразитель мистичных исканий русского народа: „Христовой невесты“, „Пустынника“, „Великого пострига“. Им же был расписан ряд храмов.

Суриков написал несколько больших исторических картин: „Казнь стрель-

цов", „Боярыня Морозова" (см. рис. 27), „Покорение Сибири" и пр. Оставаясь искренним реалистом, Суриков сначала никого не поразил этими своими картинами, но теперь, когда они отошли в прошлое, чувствуешь, как резко отличаются они от исторических картин таких передвижников, как Ге, Неврев и Литовченко. В картинах Сурикова ярко видно то проникновение духом изображаемой эпохи, которое только и делает картину в самом деле историческою.

Рис. 29. В. Васнецов. Витязь на распутьи.

В этом отношении Суриков имеет только одного предшественника—Шварца. „Вешний поезд царицы на богомолье" (см. рис. 28), написанный Шварцем, вообще можно считать первою настоящею историческою русскою картиною.

Вскоре после появления былинных картин Васнецова было выставлено на передвижной Нестеровым его „Видение отрока Варфоломея" (см. рис. 31), и рознь между передвижниками с их реализмом и молодежью, искавшей новых путей, обозначилась еще резче. Нужен был только толчок—и раскол должен был совершиться. Толчок этот дал основанный Дягилевым молодой журнал „Мир искусства" и устроенная им выставка. Когда к ней сразу примкнуло все молодое, то стало до очевидности ясным, как много нового наросло в русском искусстве. Что же написала молодежь на своем знамени? Прежде всего стремление избегнуть всякой литературности. Не сюжет должен быть на первом месте в картине, а передача настроения, и чем оно интимнее, тем лучше. Значение декоративности было также выдвинуто на главное место. Картина прежде всего должна быть красива, как красочное пятно. Прежде всего, она должна быть красивым ковром, который может быть тоже красив, как картина, и поэтому выставка широко раскрыла двери и всякому прикладному искусству, раз оно действительно доведено до большой художественной красоты.



Рис. 30. В. Васнецов. Богоматерь.

Среди художников, примкнувших к новому центру, скоро обозначилось несколько различных течений. Группа выучеников Московского Училища живописи сразу проявила свое тяготение к красотам до-Петровской Руси. Рябушкин*), Сергей Иванов, Малютин—вот имена художников этого течения; к ним же надо присоединить Аполлинария Васнецова, создавшего целую новую отрасль русского исторического пейзажа, и петербуржца Билибина. К этой же группе можно отнести пожалуй, и стоящего несколько особняком от нее Рериха, влюбленного в красоту еще более древней языческой и сказочной Руси и стремящегося передать ее архаизмом самой живописи.

*) Рябушкин незадолго перед смертью обратился к современной жизни деревни, и в небольшой картинке мирного чаепития дал едва ли не самую замечательную характеристику деревни с ее вырождением и ее полукультурой.



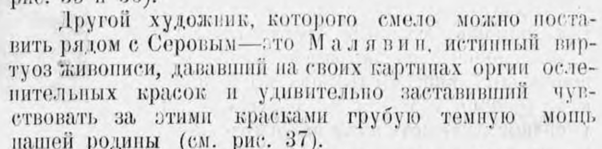
Рис. 31. Нестеров. Видение отроку Варфоломею.

Другая Петербургская группа, напротив, увлеклась красотою того, что создалось в России при Петре и его ближайших преемниках. Художники этой группы: Сомов, влюбленный в мир, окружавший когда-то наших бабушек и прабабушек, Бенуа—поклонник времени Людовика XVI, и прекрасный иллюстратор, поэт города Добужинский и Евгений Лансере. К этой же группе надо отнести и москвича Борисова-Мусатова, населявшего свои картины похожими на призраки фигурами женщин в костюмах далекой эпохи. Третью группу молодого течения составили пейзажисты: Константин Коровин (см. рис. 32), Светославский, Исаак Левитан (см. рис. 33 и 34), Остроухов и более молодые—Жуковский, Юон, Рылов, Грабарь и др. Под их кистью создался тот интимный русский пейзаж, которым мы восторгаемся до сего времени.



Рис. 32. К. Коровин. Северное сияние.

Несколько других художников пошли своей дорогой вне этой группировки, и первое место между ними принадлежит, конечно, Серову. Этот удивительный мастер кисти в каждом своем портрете проявляет такое глубокое проникновение в тайники изображаемого лица, что его работы навеки останутся драгоценнейшими документами современности. Тою же проникновенностью отличаются и его пейзажи и исторические картины (см. рис. 35 и 36).



Другой художник, которого смело можно поставить рядом с Серовым—это Малявин, истинный виртуоз живописи, дававший на своих картинах оргии ослепительных красок и удивительно заставивший чувствовать за этими красками грубую темную мощь нашей родины (см. рис. 37).

Но едва ли не самым ярким художником молодого течения был Врубель, этот могучий фантаст, большею частью даже не находивший форм для воплощения своих замыслов. Самые причудливые фантазии зарождались в мозгу этого художника и превращали его полотна в полные очарования сказки („Демон", „К

ночи" (рис. 39), „Пан", „Царевна лебедь", „Жемчужная раковина", „Микула Селянинович" (рис. 38). „Роспись Кириллов. монаст. в Киеве и пр.).


Рис. 33. И. Левитан. Утро в лесу.

Последующие наиболее молодые течения русской живописи все еще перед нашими глазами. В них за исключением работ Стеллецкого и еще двух, трех художников, мы найдем меньше всего чего-либо своего, родного, русского. Все они сколок с того, что еще царит на Западе. Искание импрессионистов с их разложением красок, пуантилисты, писавшие мазочками основных красок, художники, стремившиеся к детской простоте и неумелости и мечтавшие в этом найти разрешение задачи и новые пути в искусстве, наконец, кубизм и футуризм со всем их умствованием и намеренным искажением форм, — все это смешалось в пестрой картине современной молодой живописи и скоро должно привести ее к краху, за которым неизбежно последует период новых исканий, по всему вероятию, с уклоном к тому же отвергнутому реализму, хотя и понятому по-новому.


Рис. 34. И. Леитан. Сумерки.

Гравировальное искусство существовало в России издавна, как один из видов украшения металлических изделий. При Оружейной палате были даже особые мастера, которые занимались „резью трав" на государевой посуде. С развитием печатного дела, гравюру стали употреблять также для изготовления заглавных узорных букв, заголовков и иллюстраций в богослужебных и вообще священных книгах. Клише для этого изготовлялись как на дереве, так и на металле, резцом или травлением кислотою. К гравюре прибегали между прочим и такие иконописцы, как Симон Ушаков.


Рис. 35. Серов. Зимняя дорога.

При Петре и его преемниках мы видим широкое развитие гравюры на меди в применении к иллюстрации самых разнообразных книг. Целый ряд выписанных из-за границы граверов и их русских выучеников работает также над изготовлением досок для печатания картин с аллегорическими прославлениями подвигов русской армии и флота, с изображением достопримечательных местностей, портретами государей и т. п. В то же время гравюра на дереве (на липовых досках и так называемая лубочная) широкою волною проникает в народ и служит для изготовления разного рода дешевых картини, между прочим, сатирических, не щадивших даже самого Петра (картина: „Как мыши кота хоронили"). Однако замечательных граверов-художников было все-таки в России мало. Хотя гравюрою на меди порою увлекались очень крупные художники, но все же среди специалистов-граверов история русского искусства может указать не только в XVIII-м, но и в первой половине XIX столетия разве на Уткина, Иордана и затем Пожалостина, а затем граверы начали все больше и больше увлекаться различными механическими приспособлениями и гравировальными машинами, так что гравюра скоро приняла в России совершенно ремесленный характер, а затем в книжном деле ее начинает мало-по-малу вытеснять ксилография, т.-е. гравюра на дереве, техника которой сделала к этому времени вообще большие успехи. В картине же для распространения в публике место гравюры также занимает литография, завезенная в Россию еще в 1818 г. В Петербурге возникают хорошие литографские мастерские, в публике начинают пользоваться успехом полубатальные литографии Орловского, а Общество поощрения художеств даже предпринимает целое издание исполненных под руководством Варнека литографий с картин Эрмитажа. Многие большие художники работали в России для литографий, сохранились отличные портреты работы Кипренского, Брюллова и т. п., однако кроме прекрасных работ Тима для его „Художественного листка" да литографий Шишкина и в этой области до самого последнего времени в России ничего выдающегося отметить нельзя. Точно так же и в области гравюры на металле и дереве только в некоторых работах ксилографов Серякова и Панова можно найти присутствие действительно художественного элемента. Если у кого


Рис. 36. Серов. Петр I.


Рис. 37. Малявин. Смех.


Рис 38. Врубель. Микула Селянинович.

было настоящее искусство в таких работах, то у некоторых передвижников: у Шишкина, Вл. Маковского и т. п. в их офортах, а затем только один Матэ является настоящим крупным художником-гравером, да в самое последнее время создает себе имя Остроумова.

В заключение остается коснуться русской скульптуры. До-петровская Русь почти не знала ее как самодовлеющего искусства. За исключением деревянных статуй, изображавших Иисуса Христа и святых, все скульптурные изображения носили прикладной характер и представляли собой украшение архитектурных сооружений, церковной утвари и т. п.

Характер этой скульптуры был очень разнообразен и в ней было много влияний западного, особенно романского искусства, а вместе с тем влияний Византии и Востока. При Петре в области скульптуры воцаряется, как и в архитектуре, подражание искусству, господствовавшему тогда в Европе; ряд ваятелей иностранцев появляется в России, и среди них скоро выдвигается крупная художественная личность Растрелли (отца), этого творца целого ряда изваяний, полных царственного величия и героической силы (Петр I-й (бюст); памятник Петру перед Инженерным замком, статуя Анны Иоанновны и т. п.). Однако первым крупным вполне русским скульптором является позднее Шубин, замечательный портретист тогдашнего изящного петербургского двора; но если изящная правда была идеалом этого художника, то таким же идеалом была изящная ложь в стиле рококо для другого русского скульптора того же времени, Козловского (памятник Суворову (см. рис. 40), фигуры у ворот адмиралтейства, „Самсон“ Петергофского фонтана и пр.). Наличность этих русских скульпторов не устраняла однако постоянного обращения двора с заказами и приглашениями к иностранцам, и едва ли можно об этом жалеть, если припомним Жилле, воспитавшего целое поколение русских скульпторов или великолепную фигуру Петра в Петербурге на Сенатской площади, изваянную одним из таких иностранцев, Фальконетом, или, произнося правильнее, Фальконе (см. рис. 41).

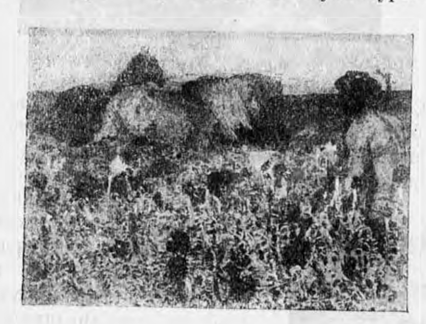


Рис. 39. Врубель. К ночи.

Среди русских художников этой эпохи, предшествовавшей воцарению классицизма, можно упомянуть еще только одного Щедрина (Ева возле фонтана большого грота в Петергофе, кариатиды с небесной сферой у ворот адмиралтейства и пр.). Наиболее характерными художниками нового классического течения были: Прокофьев (барельефы лестницы академии художеств, Актеон, Морфей в музее Александра III и пр.), Мартос (с его памятником Минину и Пожарскому в Москве (см. рис. 42), полными грустной грации надгробными памятниками: Павлу I, кн. Куракиной в Ал. Невской лавре (см. рис. 43): или полными движения барельефами Казанского собора) и целый ряд последователей Мартоса, среди которых нельзя не отметить Гальберга, Бориса Орловского, автора целого ряда статуй, полных жизни и выражения (Кутузов и Барклай перед Казанским собором, Ян Усмарь в музее академии и пр.) и Крылова, в статуях и бюстах которого уже ярко сказывается стремление сочетать классическую строгость и живой натурализм. Но всего ярче и во всей своей красе увлеченье классическим миром и его формами сказалось в одном из симпатичнейших русских художников—графе Федоре Толстом, который был в одно и то же время и изящным скульптором, и хорошим живописцем, и умелым гравером. Особенно хороши небольшие восковые барельефы Толстого с аллегорическим изображением отечественной войны.



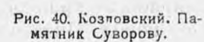


Рис. 40. Козловский. Памятник Суворову.



Рис. 41. Фальконе. Памятник Петру 1-му.



Рис. 42. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому.

Другой современник Толстого, сын итальянца-формовщика Витали, остался верен идеалам более отдаленного времени и в то же время, перешагнув через классицизм, явился представителем русского скульптурного романтизма (прекрасные фонтаны на Театральной и Лубянской площадях в Москве, фигуры на воротах Воспитательного дома, барельефы Исаакиевского собора и пр.).

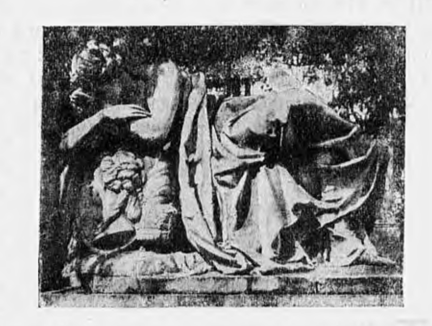


Рис. 43. Мартос. Памятник на могиле кн. Куракиной.

Пробуждение национального самосознания после 1812 г. тоже неизбежно должно было отразиться на русской скульптуре и, действительно, сказывается на Демуте-

Малиновском с его Сцеволой в виде русского мужика, и памятником Сусанину в Костроме.


Рис. 44. П. Клодт. Один из коней Аничкова моста.

Однако этот элемент национальности скоро совершенно омертвел под влиянием итальянского его понимания и той трактовки, которой русские художники стали учиться в Риме, признанном единственным рассадником истинно художественного образования. Антон Иванов, Пименов (сын) и Логановский—вот имена эпигонов этого национализма, так и не успевшего расцвести.

На его место в лице барона Петра Клодта, скоро пришло новое течение—натурализм. Знаток и любитель лошадей и других животных, этот художник оставил целый ряд прекрасных статуэток, поражающих своей правдой, а вместе с тем и ряд красивых крупных изваяний (копи Аничкова моста (см. рис. 44), памятник Николаю I, памятник Крылову в Летнем саду и т. п.). Целый ряд учеников и последователей Клодта продолжал его дело, и среди них большою известностью пользовались: Либерих, Лансере отец) (см. рис. 45) и Обер. Другое течение натурализма пошло по пути, намеченному передвижниками, и здесь скоро большую популярность приобрел Антокольский (Иоанн Грозный (см. рис. 46), Христос перед Пилатом, Мефистофель, Спиноза, Ермак и пр.). Наконец, новейшие течения выдвинули князя Паоло Трубецкого (рожденного и воспитанного в Италии) с его широкой живописной манерой лепки (памятник Александру III в Петербурге и множество статуэток) (см. рис. 47), Николая Андреева (памятник Гоголю в Москве), Голубкину—художницу, удивительно передающую типы нашего больного и вырождающегося времени, и Коненкова, ушедшего в попытки возродить архаичную скульптуру...


Рис. 45. Лансере. Святослав.

Такова картина истории русского искусства, насколько возможно ее нарисовать в кратком очерке. Не подлежит сомнению что в сокровищницу общей истории искусства Россия внесла свою лепту. Ее художественная промышленность, старинная архитектура и иконопись носят достаточно оригинальный для этого характер. Русская архитектура александровского времени тоже смело может составить

своеобразную главу в истории архитектуры. Менее оригинальны были русская живопись и скульптура. Даже такие крупные таланты, как Левицкий, Боровиковский и Брюллов, в сущности имеют много общего с своими западными современниками. Точно также и художники последующих поколений являются русскими только потому, что изображают русскую жизнь, русскую историю и русскую сказку, но не потому, как они все это изображают.


Рис 46. Антокольский. Иоанн Грозный.

Своеобразная, ни у кого не заимствованная, трактовка сюжета может быть отмечена только у очень немногих; у Иванова в его эскизах, да через полстолетие у Врубеля, - и только в последнее время замечается охватившее многих художников желание отыскать такую трактовку сюжета и такую живопись, которые связали бы их работу с тем, что было в России в старину и являлось бы действительно и по существу русским. Это русское—в особой декоративности того, что выходит из-под кисти некоторых художников нашего времени, в подчинении этой декоративности всей живописи, в своеобразном красочном аккорде. В этом подчинении живописи декоративности есть нечто, сближающее нас с Востоком и, кто знает, не внесет ли эта своеобразность русской живописи некоторой новой и свежей струи в искусство Запада. По красоте и совершенству самой техники живописи Россия тоже не может похвастаться большим количеством имен. После Левицкого, Боровиковского, Кипренского и Брюллова мы видим даже полное падение интереса к самой живописи, и только через много лет начинается пробуждение этого интереса у Репина; однако лишь в лице Серова и некоторых его сверстниках имеет Россия снова настоящих живописцев, как и настоящих графиков в лице некоторых художников петербургской группы. Еще с большею правотою то же надо сказать и о русской скульптуре.


Рис. 47. Трубецкой. Л. Н. Толстой.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ. А. Мартынов. «Русская Старина». Ф. Солнцев. «Древности Российск. государства». Виоле-ле-Дюк. «Русское искусство». «История русского орнамента с X по XV стол. и древн. рукопис.». «Издание Любителей древней письменности». В. Бутовский. «Русское искусство и мнение о нем Виоле-ле-Дюка и Буслаева». В. Прохоров. «Христианские древности и Археология». Он же. «Русские древности». Гр. И. Толстой и Н. Кондаков. «Русские древности». А. Успенский. «История русск.

христиан. искусства». Г. Хойновский. «Раскопки Великокняжеского двора». И. Забелин. «Русское искусство» (черты самобытности). «Русск древности, собранные И. Барщевским». Изд. Строган. учил., вышли выпуск I—VI. Д. Ровинский. «Русские народные картинки». В. Стасов. «Русский народный орнамент». Булгаков. «Русские художники». Собко. «Словарь русск. художников». А. М. Павлинов. «История русск. архитектуры». Игорь Грабарь. «История русск. искусства» (вышли выпуски I—XVI). А. Н. Бенуа. «Русская живопись» (прилож. к русск. переводу Р. Мутера «История живописи XIX ст.»). Он же. «Музей Александра III-го». Он же. «Русская школа живописи». Н. Романов. «Румянцевский публичный музей». Сергей Глаголь. «Московская городская картинная галлерея бр. П. и С. Третьяковых» (последн. три изданы И. Кнебель с гелиогравюрами). Гр. А. Бобринский. «Народн. русск. дерев. изделия». Н. Соболев. «Набойка в России». Д. Ровинский. «Словарь русск. граверов». «Современное искусство» (изд. Бутковской). Монографии: бар. Врангель. «Борисов-Мусатов». А. Иванов. «Врубель». Ростиславов. «Левитан». А. Воскресенский. «Рябушкин». Игорь Грабарь. «Русские художники». Монографии: С. Яремич. «Врубель». Сергей Глаголь. «Ис. Левитан». Журналы: «Мир искусства», «Искусство и художеств. промышленность», «Искусство», «Золотое Руно», «Аполлон».

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

В

Г

Д

Е

Ж

З.

И

К

ОГЛАВЛЕНИЕ.